

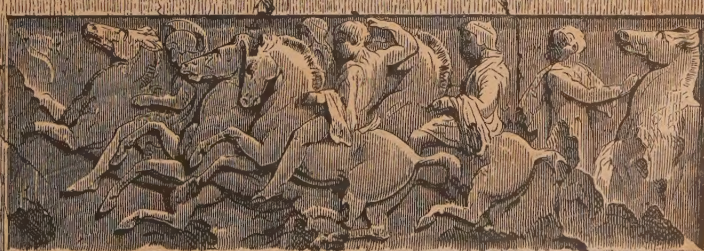
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1873



HERVY. DEL.

191^e Livraison.

Tome VII. — 2^e période.

1^{er} Mai 1873.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

LIVRAISON DU 1^{er} MAI 1873.

TEXTE.

- I. L'ART PHÉNICIEN, par M. Ernest Renan, de l'Institut.
- II. LES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE EXPOSÉS A AMSTERDAM EN 1872.
V. LES PEINTRES DE PAYSAGE, DE MARINE, D'ARCHITECTURE ET DE NATURE MORTE (4^e et dernier article), par M. Henry Havard.
- III. GALERIE DU BELVÈDÈRE A VIENNE, par M. le comte L. Clément de Ris.
- IV. LE PLAFOND DE M. CABANEL, par M. Saint-Cyr de Rayssac.
- V. LA GALERIE DE M. ROTHAN (2^e et dernier article), par M. Paul Mantz.
- VI. ARÈS (MARS) PROTOTYPE DES STATUES IMPÉRIALES, par M. Louis Ménard, docteur-ès-lettres.
- VII. COLLECTION FAURE, par M. René Ménard.
- VIII. AUGUSTE JAL, par M. Henri Delaborde, de l'Institut.
- IX. DICTIONNAIRE DES ARCHITECTES FRANÇAIS, DE M. ADOLPHE LANCE, par M. Alfred Darcel, Administrateur des Gobelins.

GRAVURES.

- Un globe ailé. Dessin de M. Goutzwiller, gravure de M. Comte.
Ivoire trouvé à Saïda. — Sculpture phénicienne découverte à Adloun. — Monuments funéraires à Amrit. — Ivoires phéniciens. — Magasins souterrains. — Autre monument funéraire à Amrit. — Un Pharaon recevant l'accolade d'une déesse (Isis ou Athor), bas-relief égyptien découvert à Byblos. — Plaque de marbre trouvée à Adloun. — Anneaux. Scarabées. — Œil symbolique et Collier. — Fragments des bas-reliefs du palais de Koyoundjick (Musée du Louvre). — Grand temple de Byblos, représenté sur des monnaies de Macrin.
Une charrette attelée, d'après Isaac van Ostade.
Lettre M tirée d'un livre français xvi^e siècle.
Sainte Justine, du Moretto (galerie du Belvédère à Vienne).
La Présentation au Temple, de Fra Bartholomeo (même galerie).
Poésie, d'après Raphaël. Dessin de M. Manche, gravure de M. Quartley.
Lettre I, de l'école française du xvi^e siècle.
Portrait de M. de Talleyrand, d'après Prud'hon. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain (galerie de M. Rothan).
Portrait d'homme. Eau-forte de M. Le Rat, d'après Sébastien del Piombo (même galerie). Gravure hors texte.
Un jeune Bergamasque, d'après Ghislandi. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain (même galerie).
Vue de la Dogana, d'après Guardi. Dessin de M. E. Boilvin, gravure de M. Comte (même galerie).
La dame au parasol. Eau-forte de M. Boilvin, d'après Lancret (même galerie). Gravure hors texte.
La Peinture, d'après Boucher. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte (même galerie).
Nicolas de Largillière, d'après lui-même. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Robert (même galerie).
Instruments de musique, d'après M^{me} Vallayer-Coster. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel (même galerie).
Mars Ludovisi. — Pierre gravée du musée de Florence. — Médaille de Faustine la jeune. — Arès et Aphrodite. — Mars et Rhéa Sylvia. — Arès et Aphrodite (l'Achille Borghèse et la Vénus de Milo). — Mars et Vénus (Musée de Florence). — Personnages romains en Mars et Vénus (Musée du Louvre).
Intérieur. Eau-forte de M. L. Gaucherel, d'après J. Dupré (collection Faure). Gravure hors texte.
Ophélie. Eau-forte de M. Hédouin, d'après Eugène Delacroix (même collection). Gravure hors texte.
Retour du troupeau. Eau-forte de M. Laguillermie, d'après Troyon (même collection). Gravure hors texte.

Avec ce numéro nous donnons : 1^o **LE CHAMP DE BLÉ**, eau-forte de M. Maxime Lalanne, d'après J. Ruysdael; — 2^o **LA NOURRICE**, eau-forte de M. Ch. Courtry, d'après Pieter de Hooch; — 3^o **SIR GEORGE YONGE**, eau-forte de M. Rajon, d'après sir Josuah Reynolds; — 4^o **LE VIEUX CHÊNE**, eau-forte de M. Greux, d'après J. Dupré. Ces gravures devront être placées aux pages 289, 362, 371 et 374 du présent volume.



L'ART PHÉNICIEN



L'ANTIQUITÉ phénicienne est de toutes les antiquités la plus émiettée. Cela tient à ce que le terrain géographique de cette antiquité a toujours été extrêmement peuplé; durant les époques grecque, romaine, byzantine, croisée, musulmane, on n'a cessé d'y bâtir, d'y retailler les pierres anciennes, de débiter les gros blocs en moellons. Il est permis de dire que, depuis quinze ou seize cents ans, on n'a extrait en Syrie que bien peu de pierres de la carrière. On a toujours vécu des blocs antiques; nulle part la pierre n'a été aussi broyée. L'effet des croisades surtout fut désastreux à cet égard. Amenés à s'entourer de gigantesques murailles de pierre, les templiers, les hospitaliers, l'ordre

teutonique, la puissante féodalité de Syrie, dévorèrent tous les monuments antiques autour d'eux, et comme ils bâtissaient bien, comme la plupart des pierres avant d'être employées étaient retaillées, les traces primitives furent déplorablement oblitérées. Voilà la raison de cette dévastation archéologique que présente la côte de Syrie et de Chypre¹. L'Asie Mineure, la Grèce, sont loin d'être aussi dépouillées; et en Syrie

1. Pour Chypre, voir l'opinion de M. de Vogüé. *Revue archéologique*, mai 1862, page 345.

même, dès qu'on sort de la zone occupée par les croisés, on trouve des régions d'une richesse archéologique extrême : le Hauran, la région au delà du Jourdain. Dans ces pays, la civilisation a été frappée à une certaine heure, et depuis on n'y a plus bâti. Le nomade est par excellence le conservateur des monuments. Sur la côte, au contraire, quelques endroits qui, par un vrai hasard, ont échappé aux constructions du moyen âge, Oum el-Awamid et Amrit, ont seuls gardé des fragments d'une haute antiquité.

La situation de la Phénicie a beaucoup contribué à la dévastation de ses antiquités. Des monuments placés sur le bord de la mer ont bien plus de chances d'être démolis que des monuments situés dans des endroits peu accessibles, surtout quand il s'agit d'un pays comme la Syrie, privé de routes, de véhicules, et où tout ce qui dépasse les forces d'un chameau est intransportable. On amène la barque à pied d'œuvre, et on enlève les pierres avec une grande facilité. C'est ainsi que l'Éphèse païenne (distincte de l'Éphèse chrétienne ou *Aia-Solouk*) a servi de carrière de marbre pour les édifices de Constantinople. Les constructions de Djezzar, d'Abdallah-Pacha, de l'émir Beschir, plus anciennement celles de Fakhreddin, ont eu un effet analogue en Syrie. De nos jours, Athlith disparaît rapidement par suite de la même cause.

Les conditions de la conservation des monuments dans un pays sont de deux sortes : les unes tiennent au génie de la nation elle-même, aidé ou contrarié par le sol et le climat du pays qu'elle habite ; les autres tiennent aux circonstances historiques que la nation a traversées. L'Égypte présente à cet égard le phénomène le plus extraordinaire qui existe. Toutes les conditions, très-difficilement réunies, de la bonne conservation archéologique s'y sont rencontrées. On peut dire que la Phénicie a eu le sort justement opposé. La Phénicie et le Liban se sont trouvés, sous le rapport de leur haute et moyenne antiquité, dans la pire des situations. Sans parler des miracles de conservation archéologique, tels que Pompéi, l'Égypte, Ninive, le Hauran, combien l'Italie, où chaque ruine a été l'objet d'un vrai culte, combien la Sicile, combien la Grèce même, ont été mieux partagées ! L'insouciance barbare de l'Arabe nomade, la pesante barbarie du conquérant germain, ont été bien moins funestes aux monuments que l'esprit subtil et mesquin qui n'a cessé de régner en Orient. Les ruines se conservent surtout dans les pays où l'on ne s'occupe pas d'elles ; en Syrie, pour leur malheur, les ruines n'ont cessé d'attirer l'attention des habitants ni de leur inspirer mille idées puériles, mille chimères. Une sorte d'instinct fatal porte le Syrien, dès qu'il trouve de gros blocs, à les débiter en petites pierres. Presque

toutes les destructions ont eu en ce pays un caractère volontaire et intentionnel.

Les réactions religieuses comptent entre les causes qui furent en Syrie les plus funestes aux monuments. Le christianisme, qui se montra



SCULPTURE PHÉNICIENNE DECOUVERTE A ADLOUN.

La figure du dieu a été massacrée à coups de couteau.

en Grèce si peu dévastateur des ouvrages antiques, fut dans le Liban éminemment démolisseur ¹. L'islamisme ne le fut pas moins, surtout pour les sculptures. La race du Liban, soit chrétienne, soit musulmane,

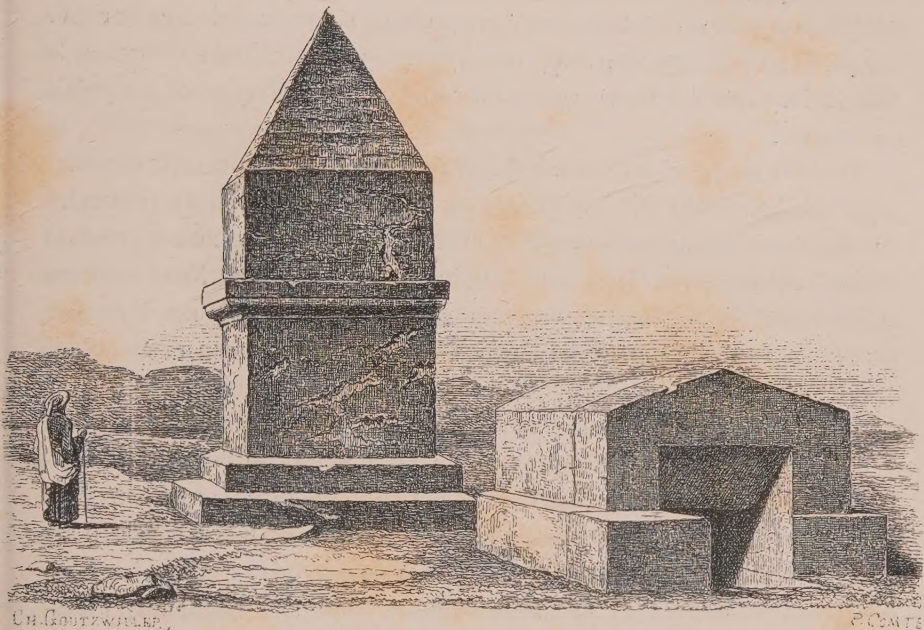
1. Voir le récit des missions destructives de saint Jean Chrysostome, très-bien présenté par M. Amédée Thierry, *Revue des Deux Mondes*, 4^{er} janvier 1870, pages 52 et suiv.

est, si j'ose le dire, iconoclaste, inintelligente de l'art; elle n'a nul sens de l'image plastique; son premier mouvement est de la briser ou de la cacher. Je remarquai à Tripoli un sarcophage servant de fontaine publique, et dont le devant, sculpté, était appliqué contre le mur; on me dit que c'était un gouverneur qui l'avait ainsi placé pour ne pas donner de distractions aux passants. Les églises maronites sont très-sévères et excluent les statues¹. Enfin l'avidité des gens du pays a amené d'énormes destructions. Pour voler les objets précieux contenus dans les tombeaux, on a brisé les inscriptions; toute sépulture susceptible d'être aperçue a été mise en pièces. Si l'on ajoute à cela les ravages des chercheurs de trésors, on comprendra comment toute l'antiquité phénicienne a été pour ainsi dire dévorée pierre à pierre. L'anarchie du pays, le manque de tout contrôle public, ont contribué au même résultat. L'Italie, par exemple, qui a montré une remarquable ardeur de bâtisse au moyen âge, a néanmoins conservé une grande quantité de monuments anciens, car elle eut toujours des pouvoirs municipaux sérieux; le domaine public n'y fut jamais au pillage, ainsi que la chose a lieu en Orient. Ajoutons, comme je l'ai déjà dit, l'esprit subtil du Syrien. Le lourd paysan du moyen âge passe à côté d'une ruine sans la remarquer. Ici, dès qu'un village possède une antiquité, tous les esprits sont tournés vers cette antiquité; on la fouille, on la tourmente, on la sophistique sans cesse, tantôt par l'effet d'une certaine fausseté de jugement, tantôt par sottise ou par plaisir de détruire pour détruire. Quand on s'est bien rendu compte de ces conditions déplorables de l'antiquité sur la côte de Syrie, et notamment des ravages qu'exercent tous les jours les chercheurs de trésors, courant le pays armés de leur petite barre à mine, on est surpris qu'il y reste encore un vestige du passé. Telle fut cependant l'activité des vieilles civilisations de ce pays que, malgré tout, la trace en est encore visible. La Phénicie, quoique fort effacée, se trahit par des indices qui mènent à des conjectures plausibles. Il faut se rappeler, d'ailleurs, que dans la recherche scientifique les résultats négatifs ont leur prix, puisqu'ils représentent des essais méthodiques et préalablement nécessaires à la connaissance de la vérité.

Les matériaux de la Phénicie sont faciles à tailler et invitent à l'emploi des gros blocs; mais ils ne se prêtent pas aux ouvrages délicats. La destinée de la Grèce, en fait d'art, était écrite dans sa géologie; il en fut de même de celle de la Phénicie. Ce calcaire ne comportait pas les fines

1. Cette prescription, commune à tout l'Orient ecclésiastique, paraît venir du primitif sentiment chrétien d'horreur pour l'idolâtrie, lequel fut, quant à l'origine, un sentiment avant tout juif et syrien.

ciselures que le marbre du Pentélique a pour ainsi dire inspirées à la Grèce. Quand la Phénicie veut, avec de tels matériaux, imiter le style grec comme elle l'a fait à Oum-el-Awamid, on sent tout de suite la différence; l'évidence intrinsèque de l'imitation éclate au grand jour. Un ouvrier habitué à travailler les métaux ou l'ivoire, si on l'applique à la pierre, trahira ses premières habitudes; de même, en ces fragments d'Oum-el-Awamid, on sent un style formé sur d'autres matériaux et né



MONUMENTS FUNÉRAIRES A AMRIT.

Resitution de M. Thobois.

dans un autre milieu. L'apparence grossière de tous les anciens monuments phéniciens vient de ce que les murs recevaient tout leur ornement de placages et de revêtements. Mon voyage en Asie Mineure m'offrit à ce sujet un exemple qui me frappa et me fit très-bien comprendre comment les formes de l'art sont commandées par les matériaux. Le bassin du Lycus, rempli d'un calcaire analogue à celui de Syrie, présente aussi des formes architectoniques analogues; à Colosses, toute une nécropole fort ressemblante aux sépultures de Phénicie et de Palestine, des cippes lourds et massifs, anépigraphes, des tombeaux dans le roc, des fosses rectangulaires, semblables aux belles auges régulières de Bélat, près

Gébeil ¹; à Hiérapolis et à Laodicée, de grands blocs de calcaire et des cuves de sarcophages à gros acrotères et à couvercles énormes comme ceux qu'on trouve en Syrie. Quelques mausolées d'Hiérapolis rappellent *Burdj-el-Bezzak*, d'Amrit. Hiérapolis, en particulier, employa dans ses constructions des blocs comparables à ceux de Baalbek et de Deir-el-Kala. Nulle part, aussi bien que là, on ne comprend que de tels blocs ne prouvent rien pour l'antiquité d'une construction, que c'est là une affaire de lieu, une fonction du sous-sol, non une affaire de mode ou de temps ². Le sous-sol déterminant la qualité des matériaux est un élément capital. Babylone a eu des constructions comparables, sinon supérieures par leur masse, à celles d'Égypte; il n'y reste guère que des collines informes, la Babylonie, faute de pierre, ayant dû construire ses temples et ses palais en briques.

De tout ce que nous venons de dire résulte déjà, on le voit, une certaine condamnation de l'art phénicien. Il ne sert de rien de prétendre que des fouilles plus heureuses et mieux conduites que les nôtres auraient amené la découverte de monuments insignes de cet art. Nous sommes les premiers à reconnaître que cela est possible; mais pour découvrir l'art grec, l'art égyptien, l'art étrusque, même l'art persan et assyrien, de longues fouilles n'ont pas été nécessaires. Hérodote, qui nous témoigne son admiration des monuments de l'Égypte et de Babylone, fait à peine attention à ceux de la Phénicie et n'y mentionne que le temple de Melkarth, à Tyr ³. L'art phénicien a sûrement été de tous les arts le plus maltraité par le sort; nous croyons cependant que, quand même l'art grec se fût trouvé dans des conditions semblables, quand même les templiers et les teutoniques se fussent logés à l'acropole d'Athènes (l'analogie a eu lieu dans une certaine mesure), le génie grec se décélérerait encore.

En somme, chaque peuple crée au moins une des conditions fondamentales de la conservation de ses monuments. L'architecture est le criterium le plus sûr de l'honnêteté, du jugement, du sérieux d'une nation. Un vieux mur est un témoin historique sans appel. L'historien peut, dans une certaine mesure, juger les peuples et les époques par la solidité et la beauté des édifices qu'ils nous ont laissés, quoique les destinées his-

1. J'ai aussi vu deux excavations du même genre à Scala Nova (*Marathesium*, nom phénicien?), près d'Éphèse.

2. La ville d'Hiérapolis de Phrygie, en effet, est tout entière de l'époque romaine, au moins en ses parties visibles. (Voyez aussi Laborde, *Voyage d'Asie Mineure*, pl. LXII, 2^e dessin.)

3. Hérodote, II, 44.

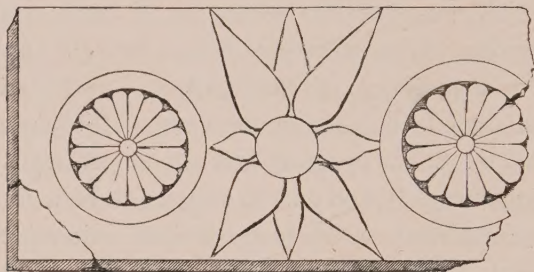
toriques que traverse un pays créent à cet égard, tout mérite égal d'ailleurs, de grandes inégalités.

Et d'abord, la première condition pour vaincre le temps, c'est le goût du solide en toute chose. La sincérité absolue, qui est la règle de l'architecture, ce devoir de ne rien dissimuler, de ne rien faire pour l'ostentation et l'apparence, cette grande obligation de toujours supposer qu'on travaille pour l'éternité, supposent une force morale que l'antiquité classique seule a connue. L'édifice classique n'a pas besoin de réparations; une fois les pierres montées, elles ne se sépareront plus, à moins d'un effort violent de l'homme. L'intérieur du mur est aussi sain que le parement; nulle lésinerie ni sur le choix des matériaux, ni sur le soin qu'il a fallu pour les travailler et les assembler. On a usé des mois pour obtenir ce jointolement imperceptible, fin comme un fil. Condamnation éternelle du moyen âge et des temps modernes! Qui n'a vu il y a quelques années, en passant sur le Pont-Royal, ces honteux murs des Tuileries, formés de deux revêtements menteurs, dissimulant un ignoble blocage, composé de boue et de gravois? Et nos constructions du moyen âge! Quel manque de soin et de jugement! Quand on a la volonté de bâtir un temple digne de la Divinité, comment se contenter d'aussi misérables matériaux? Aucune pierre du Parthénon n'a moins de la taille voulue par sa situation; toutes, même celles qu'on ne voit pas, sont du marbre le plus parfait. Et quel soin dans le détail! Pour le gothique, le détail n'a rien de précieux; pour l'artiste grec, chaque détail a sa valeur et exigeait un ouvrier excellent. Ce sont des merveilles à leur manière, que les tombeaux musulmans et les mosquées du Caire; le dessin en est admirable; le plan sur le papier semble tout de génie; dix ou vingt ans elles ont été charmantes, autant qu'un crépissage et un visage fardé peuvent être charmants; aujourd'hui, ce sont de sales ruines, un amas de poutres, de lattes et de torchis, trahissant les voleries de l'entrepreneur, l'esprit superficiel du constructeur. Dans mille ans, elles n'existeront pas plus qu'il n'existera une église gothique, et, dans mille ans, le Parthénon, les temples de Pæstum, si on ne les démolit pas, seront dans l'état où ils sont aujourd'hui. En art comme en littérature, comme en religion, comme en politique, la maxime « malheur aux vaincus! » est vraie au bout de plusieurs siècles. Pour durer, il faut être vrai; ce que le temps renverse a toujours en son principe quelque chose de défectueux.

Faut-il nier cependant l'existence de toute archéologie phénicienne? Non, sans doute. Cette archéologie est pauvre, réduite à un état pitoyable; mais elle existe. En réunissant les monuments et les objets décrits dans notre ouvrage à ceux qui étaient connus auparavant ou qui ont

été découverts depuis, on obtient un ensemble de monuments et d'objets du même style, sans contredit antérieurs à l'influence grecque. Ces objets, on les trouve dans les localités certainement phéniciennes, et on ne les trouve pas ailleurs. C'est en suivant ce faible filon qu'on arrive à tracer d'une manière sûre le vrai caractère de l'art phénicien. Cet art, sorti primitivement, ce semble, du troglodytisme, fut, dès qu'il arriva au besoin d'ornement, essentiellement un art d'imitation; cet art fut avant tout industriel; cet art ne s'éleva jamais, pour les grands monuments publics, à un style à la fois élégant et durable.

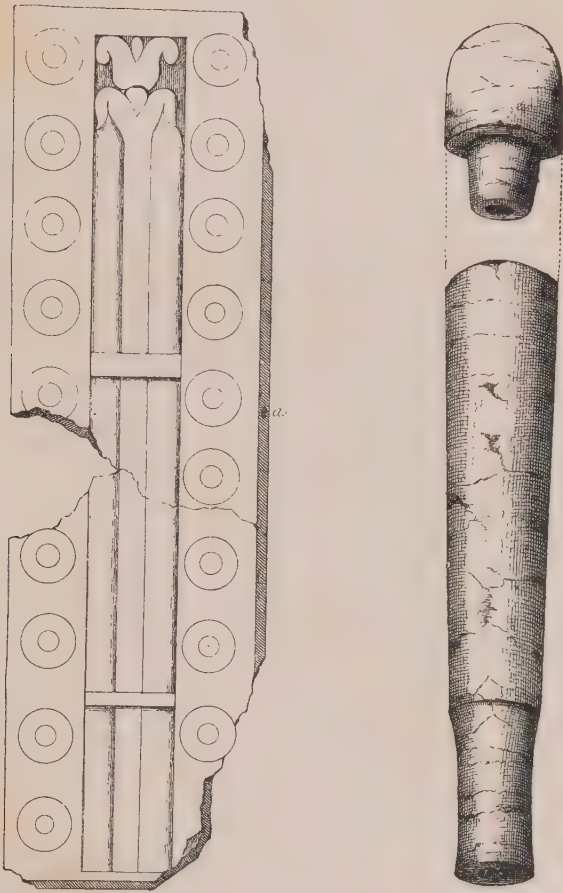
Le principe de l'architecture phénicienne est le roc taillé, non la



IVOIRE PHÉNICIEN.

colonne, comme chez les Grecs. Le mur remplace ensuite le roc taillé, sans en perdre totalement le caractère. Rien ne porte à croire que les Phéniciens aient eu la voûte à clef. Ce principe du monolithisme, qui domina l'art phénicien et syrien, même après l'adoption de l'art grec, est bien le contraire du style hellénique. L'architecture grecque part du principe de la division des pierres, et l'avoue hautement. Jamais les Grecs ne tirèrent du Pénélisque des blocs comparables pour la grandeur à ceux de Baalbek et de l'Égypte; ils n'y voyaient aucun avantage; au contraire : avec des masses si énormes, qu'on veut utiliser tout entières, l'architecte est dominé; la matière, au lieu d'être subordonnée au dessin de l'édifice, contrarie ce dessin. Les monuments de l'acropole d'Athènes seraient impossibles avec les blocs syriens. Dans le style grec, la beauté du mur est un objet capital; or le mur grec tire sa beauté des joints observant des règles symétriques et répondant aux lignes de l'édifice. Les pierres d'un mur en un tel style ont toutes la même dimension, et cette dimension est commandée par le plan; ou bien, comme dans l'appareil *pseudisodome*, l'inégalité même des assises répond à une loi de

symétrie. Les pierres de l'architrave, les métopes, les triglyphes, sont des blocs distincts, même quand il eût été très-facile d'étendre un même bloc sur plusieurs de ces parties. Des faits comme ceux qu'on remarque fréquemment en Galilée, des coupes de pierres où trois ou



IVOIRES PHÉNICIENS.

quatre membres sont tirés d'un seul quartier, eussent paru en Grèce des faits monstrueux, puisqu'ils sont la négation de toute logique. Dans le style grec, chaque pierre a son unité; car elle représente un membre, et il n'est pas naturel de faire plusieurs membres d'une seule pierre. Le principe de la construction grecque n'est nullement, comme cela eut lieu à Amrit, de tirer le plus de parti possible du bloc apporté de la carrière. Chaque bloc est assujetti d'avance et par le plan même de l'archi-

te à une taille déterminée d'après sa place dans l'édifice ; les ouvriers l'amoindrissent, s'il est trop grand, à l'inverse des Phéniciens, qui lui laissent toutes ses superfluités. Maître absolu de ses matériaux, l'architecte grec poursuit des délicatesses que l'art de bâtir a négligées partout ailleurs. L'architecte syrien, phénicien et même égyptien¹, est aux ordres de ses matériaux ; la pierre ne répond pas à la ligne voulue par l'idée ; la pierre, pour eux, est toujours plus ou moins le roc, la matière indéterminée. Voilà pourquoi les Grecs n'ont guère fait ce qu'on ren-



MAGASINS SOUTERRAINS.

contre à chaque pas en Phénicie, à Jérusalem, en Perse, à Pétra, en Lycie, en Phrygie, de l'architecture sur le roc vif².

De vastes murs à assises colossales, sortant en quelque sorte tout faits de la carrière³ : si bien que le trait caractéristique d'un édifice soigné était qu'on n'entendit pas dans sa construction le bruit de la scie ni du marteau⁴, tel était donc le caractère essentiel des monuments phéniciens. La nature un peu grossière des pierres de Syrie ne permettait pas ces ouvrages délicats des bases, des frises, des chapiteaux, qui, par leur opposition avec les parties lisses, font un des charmes de l'architecture grecque. Les ornements que nous avons trouvés sont très-fins et très-élégants, mais de peu de relief. On peut douter d'ailleurs qu'ils soient de l'époque la plus ancienne de l'art phénicien. Dans les édifices de Salomon, les parties ornées étaient de même, pour la plupart, en bois et en métal⁵. L'usage du marbre et du granit d'Égypte me semble toujours en ce pays le signe d'un âge postérieur. La colonne paraît avoir eu une cer-

1. Les architectes égyptiens mettaient beaucoup de négligence, ou du moins très-peu de prévoyance, dans la préparation de leurs matériaux.

2. Il y en a cependant des spécimens insignes à Cyrène.

3. Josèphe, *Ant.*, VIII, II, 9 ; III, 2.

4. *I Reg.*, VI, 7.

5. *I Reg.*, VI, 48. « La pierre ne se voyait nulle part », est le trait de la suprême élégance.

taine pesanteur; les murs étaient du caractère le plus grandiose, et l'on conçoit en les voyant que le nom des *Giblites* soit devenu synonyme de *tailleurs de pierre* et de *maçons*. Il est facile, du reste, de s'expliquer comment ces vieilles constructions colossales ont disparu. De telles con-



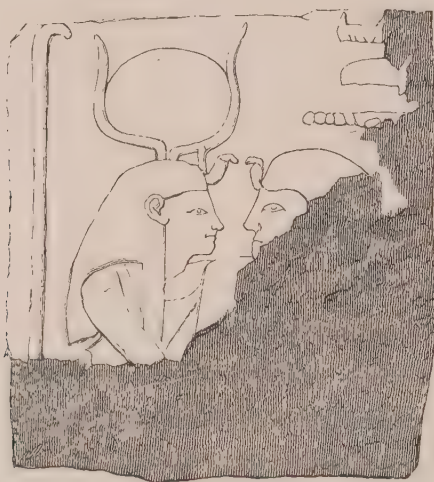
MONUMENT FUNÉRAIRE A AMRIT.

Restitué par M. Thobois.

structions n'étaient nullement appropriées aux besoins des sociétés plus raffinées qui succédèrent à la civilisation chananéenne; elles ne furent plus dès lors que des carrières à ciel ouvert, dont on trouva commode de débiter les quartiers pour bâtir les édifices exigés par les besoins nouveaux, à peu près comme les *dol-men* et les *men-hir* de la Bretagne ont disparu depuis cinquante ans, dans une énorme proportion, pour former l'empierrement des routes qui traversent le pays. Les vieilles statues, de même,

furent trouvées si laides, qu'on les remplaça par des statues conformes aux progrès du goût.

Nous avons dit que l'art phénicien, dès qu'il employa des procédés réfléchis, fut un art d'imitation. L'imitation de l'Égypte et l'importation en Phénicie d'objets égyptiens sont des faits établis par d'innombrables exemples¹. Il est hors de doute que l'Égypte exerça en Orient, durant des siècles, une influence intellectuelle et religieuse analogue à celle que la Grèce devait exercer ensuite. Le style égyptien fut partout à la mode et offrit comme un prélude de la fortune plus universelle à laquelle le style grec devait parvenir. A quelle époque



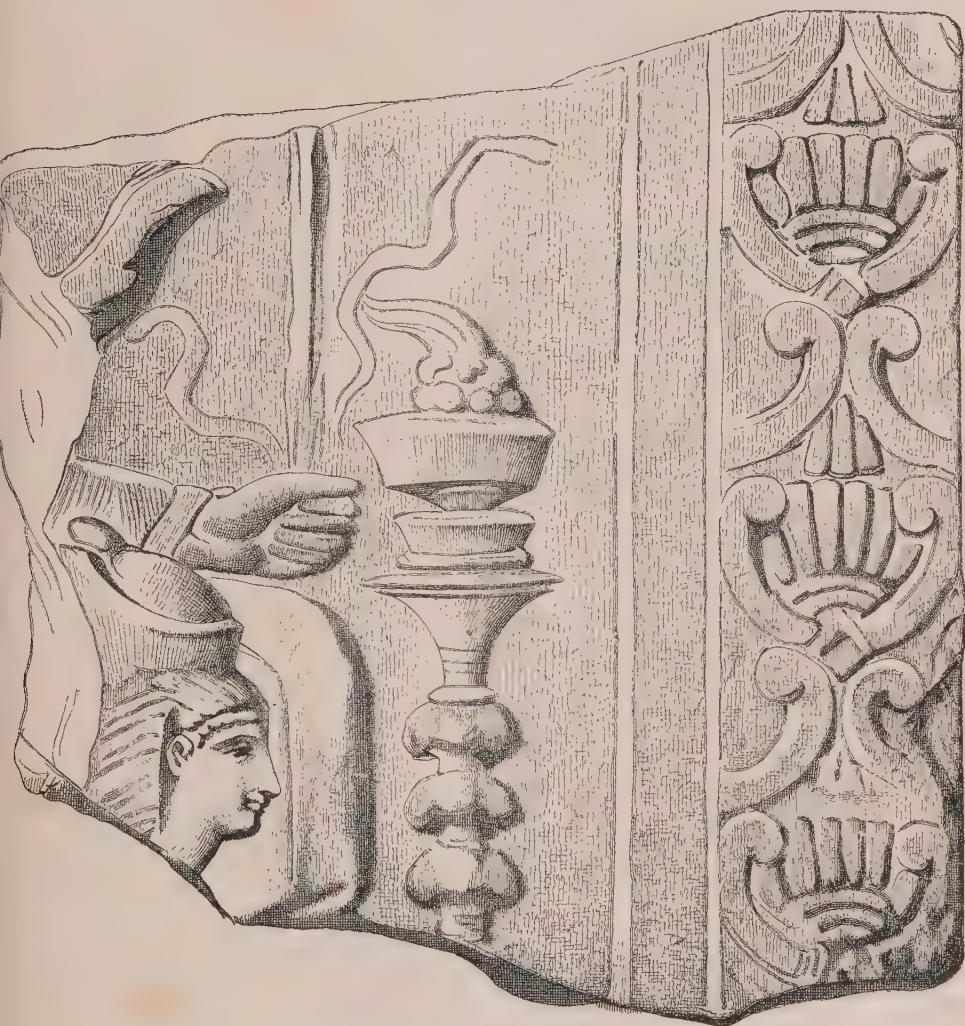
UN PHARAON RECEVANT L'ACCOLADE D'UNE DÉESE (ISIS OU ATHOY).

Bas-relief égyptien découvert à Byblos.

s'exerça l'influence qui fit de la Phénicie, sous le rapport de l'art, une province de l'Égypte? Comme limite au delà, on peut remonter aux Ramsès. Comme limite en deçà, on peut descendre jusqu'à l'époque romaine. Plusieurs des objets égyptiens trouvés dans la nécropole de Saïda peuvent n'avoir pas plus de dix-huit cents ans. Une induction importante pour montrer, d'une autre part, l'ancienneté de cette influence se tire des monuments de Hadrumète découverts par M. Daux. L'influence égyptienne y est aussi forte qu'à Aradus, à Amrit, à Oum el-Awamid, et porte sur les mêmes choses. Pour la Syrie, il est loisible de supposer

1. C'est ce que vit bien, dès ses premiers pas dans le pays, M. de Vogüé, *Fragments d'un journal de voyage*, p. 59 et suiv.

que l'influence égyptienne se prolongea jusqu'à l'extinction de l'originalité égyptienne elle-même; mais pour Hadrumète, cela n'est pas possible, l'influence égyptienne ne s'étant pas exercée sensiblement à cette



PLAQUE DE MARBRE TROUVÉE A ADLOUN.

distance, au moins dans les trois ou quatre siècles qui précèdent l'ère chrétienne. Les emprunts à l'Égypte qu'on remarque à la fois dans les monuments de Hadrumète (ou pour mieux dire dans les monuments puniques) et dans ceux de la Phénicie sont donc antérieurs à la sépa-

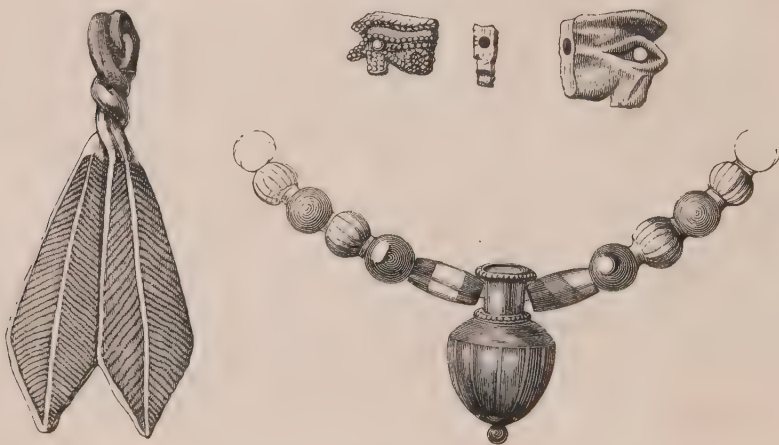
ration définitive des Carthaginois et des Phéniciens, c'est-à-dire au VII^e siècle avant Jésus-Christ.

On peut faire le même raisonnement sur les objets trouvés dans les sarcophages de Palerme ou de Solonte, et dont d'Orville nous a gardé



ANNEAUX - SCARABÉES.

la représentation. Ces objets présentent une physionomie aussi égyptienne que les objets provenant des tombeaux de Saïda qui sont le plus empreints d'égyptianisme. On trouve parmi eux l'œil symbolique

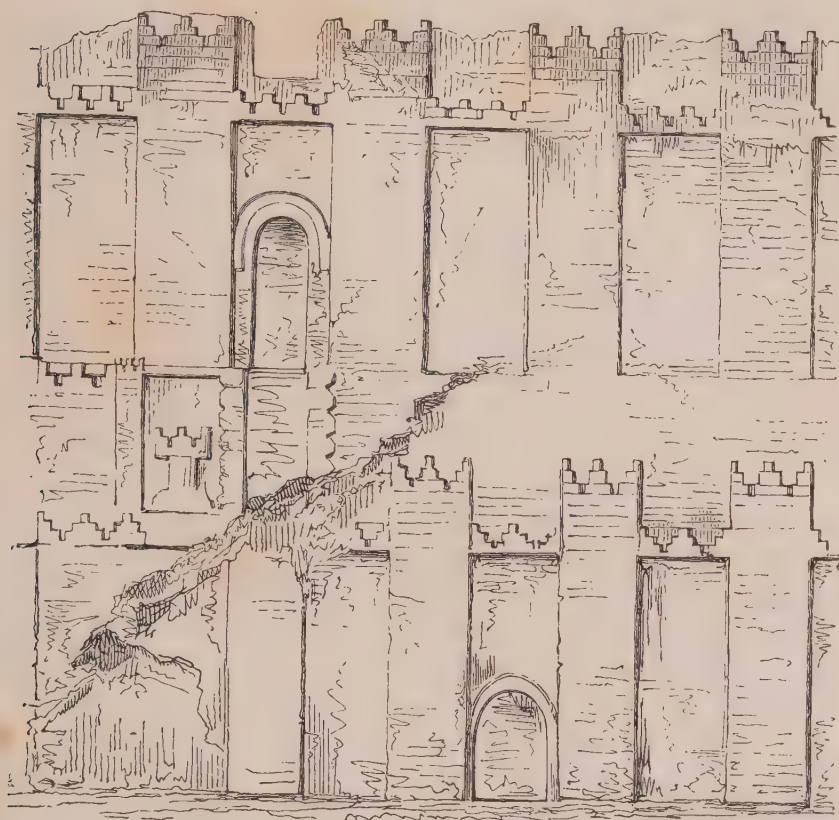


ŒIL SYMBOLIQUE. — COLLIER.

et un collier de petits dieux égyptiens en faïence vernissée, tout à fait semblable à celui qui est sorti de nos fouilles de Saïda. Palerme et Solonte étaient deux colonies carthaginoises¹. Il est clair que de tels

¹ Thucydide, VI, 2; Polybe, I, 38.

emprunts faits à l'Égypte ne sont pas directs. La couleur remarquablement égyptienne de l'archéologie de la Phénicie proprement dite peut s'expliquer par le voisinage; mais cette explication n'est valable ni pour Hadrumète, ni pour Palerme. L'Égypte n'exerça jamais d'influence directe sur ce dernier point. Il ne semble pas non plus qu'elle en ait



FRAGMENTS DES BAS-RELIEFS DU PALAIS DE KOYOUNDJICK.

Musée du Louvre.

exercé à Carthage. Donc, si les tombeaux phéniciens de Palerme nous offrent des objets égyptiens ou empreints d'égyptianisme, cela vient d'une influence exercée en Phénicie avant que la colonie phénicienne qui a fondé Carthage se fût séparée de la mère patrie.

L'Assyrie et la Perse fournirent aussi, comme nous l'avons remarqué à diverses reprises, plus d'un élément à l'art phénicien. Enfin l'art grec s'empara totalement du pays, à partir de l'an 400 avant Jésus-Christ

environ. Vers l'an 400 aussi, les Grecs inondent Carthage; les cultes grecs y sont introduits comme officiels¹; Annibal et toute l'école à laquelle il appartenait ne s'expliquent que par une longue pratique de l'encyclopédie grecque, en particulier des tacticiens. A l'époque romaine, surtout au II^e et au III^e siècle², la Phénicie se couvre de monuments conformes au goût général du temps, monuments où cependant les idées religieuses du pays impriment encore une trace assez profonde, comme on le voit à Byblos et dans les temples du Liban. La dernière trace de l'originalité phénicienne ne disparaît qu'au IV^e siècle.

Ce qui montre bien que, même aux époques les plus brillantes, l'art phénicien n'eut pas un haut cachet de puissance, c'est la façon dont il fut ainsi supplanté par un art plus moderne que lui. Si les vieux sanctuaires phéniciens, si les monuments des villes phéniciennes avaient été comparables à ceux des acropoles grecques, ils auraient résisté à l'invasion des modes étrangères. Ce qui le prouve, c'est ce qui se passa en Égypte. L'Égypte, qui avait un art indigène inférieur à l'art grec, mais très-original, n'adopta jamais les ordres grecs. Jusqu'au III^e siècle de notre ère, on bâtit en Égypte en style égyptien. En Phénicie, au contraire, déjà avant Alexandre, le philhellène Straton (sans parler d'Évagoras, de Nicoclès, à Chypre) imite l'art grec. Les monuments d'Oum el-Awamid sont contemporains des plus fines œuvres grecques. Il est impossible, vu surtout le goût des Orientaux pour les sanctuaires anciens³, qu'on eût si vite remplacé les vieux temples par des temples en style grec, si les édifices nationaux n'avaient été tristes et incommodes. Ajoutons que les Romains, si curieux d'art exotique, les Romains, qui recherchaient avec tant d'avidité les obélisques égyptiens, ne parlent jamais d'un art phénicien⁴. Adrien, qui imita tous les arts étrangers en sa *villa Adriana*, et qui avait été en Phénicie, ne pensa pas à l'art phénicien. Les auteurs anciens n'en parlent pas. Un grand art original eût laissé

4. Diod. Sic. XIV, LXXVII, 5.

2. Le point culminant de la splendeur de la Syrie paraît avoir été sous les Antonins et les empereurs dits *Syriens*. Les inscriptions, les belles monnaies des villes, etc., sont en très-grand nombre de ce temps, surtout depuis la tentative, en partie syrienne, de Pescennius Niger (tué en 194) jusqu'à la mort d'Alexandre Sévère (235). Le monde, à cette époque, fut à la lettre gouverné par des Syriens.

3. Voir le début du traité *De dea Syria*.

4. Une statue fut apportée de Carthage à Rome et ornait le *Circus Maximus* (Plutarque, *Vie de Flaminius*, ch. 1). Mais cela ne prouve pas sa valeur comme objet d'art; ce pouvait être un simple trophée. Peut-être, d'ailleurs, avait-elle été prise par les Carthaginois en Sicile.

plus de traces et sur le sol et dans les textes. Je ne connais que quelques passages du Talmud où il soit parlé d'un style phénicien.

Un curieux passage du traité de *la Déesse de Syrie* (§§ 2-9) attribué à Lucien, mais qui n'est pas de lui, doit être discuté ici. L'auteur, après avoir dit que les Égyptiens furent les inventeurs de la religion et des temples, ajoute : Καὶ ἔστι ἱρὰ καὶ ἐν Συρίῃ οὐ παρὰ πολὺ τοῖς αἰγυπτίοισι ἰσοχρονέοντα, τῶν ἐγὼ πλεῖστα ὅπωπα, et il cite : 1° le temple de Melkarth, à Tyr; 2° le temple d'Astarté, à Sidon; 3° le temple égyptien, apporté divinement d'Héliopolis d'Égypte en Phénicie (probablement à Baalbek),



GRAND TEMPLE DE BYBLOS REPRÉSENTÉ SUR DES MONNAIES DE MACRIN

ἀρχαῖον ἔστι, ajoute-t-il; 4° le temple de Vénus, à Byblos; 5° le temple dans le haut Liban (Maschnaka? Aphaca?); il ajoute : Καὶ ἀρχαῖον ἦν. Il termine par ces mots : Τάδε μὲν ἔστι τὰ ἐν τῇ Συρίῃ ἀρχαῖα καὶ μεγάλα ἱρὰ. Il semble résulter de là que ces cinq temples étaient en style archaïque quand écrivait l'auteur du petit traité précité. En effet, le traité de *la Déesse de Syrie* est antérieur au II^e et au III^e siècle, époque où se firent en Phénicie les plus grandes reconstructions des temples. Il se peut, du reste, que l'auteur entende seulement parler de l'antiquité des sanctuaires, comme on peut dire que la basilique de Saint-Pierre de Rome est fort ancienne, quoique le bâtiment ait été refait. Si un aussi grand nombre de temples archaïques s'étaient conservés en Phénicie jusqu'au IV^e siècle, on en trouverait plus de traces, et l'on ne rencontrerait pas à chaque pas, à Tyr, à Byblos, à Sidon, ces fûts de colonne de l'époque romaine, signes évidents de la reconstruction des grands sanctuaires du pays. Les temples du Liban, en particulier, furent tous rebâti en style grec ou gréco-romain.

ERNEST RENAN.

(La suite prochainement.)

LES
CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

EXPOSÉS A AMSTERDAM EN 1872 ¹

V.

LES PEINTRES DE PAYSAGE, DE MARINE, D'ARCHITECTURE
ET DE NATURE MORTE.



Les premiers, parmi les modernes, les Hollandais ont su interpréter la nature, et c'est là pour eux un titre de gloire impérissable. Avant eux, l'art ne s'intéressait guère aux choses inanimées. L'attention se trouvait concentrée sur la comédie ou le drame humain. Pour s'excuser de reporter quelques parties de cette attention sur les arbres, sur les eaux, sur les rochers, on se croyait

obligé de les composer et de leur donner l'apparence d'un décor. C'est ce qui explique comment tous les paysages italiens et français de cette époque, même ceux du Poussin et de Claude Lorrain, sont de véritables morceaux d'architecture. Bien mieux, ce besoin d'architecture ne tarda

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. VI, p. 214, 295 et 373.

pas à franchir les limites de l'art pour entrer dans la vie privée; il prit la forme d'une épouvantable manie, qui consistait à vouloir façonner la nature à notre image. Les prés, les bois, les doux ruisseaux chantés par les poètes, après avoir été travestis sur la toile, furent défigurés par la main de l'homme; et ce n'est qu'au temps de la décadence que la nature fut enfin comprise. — Tempesta, Salvator, Canaletti, essayèrent de l'expliquer et de la faire aimer comme ils l'aimaient eux-mêmes; mais il était trop tard, l'art italien allait jeter son dernier soufle.

Il appartenait à cette vaillante race, qui avait été obligée de créer chez elle tout ce que les autres peuples avaient trouvé naturellement et pour ainsi dire en naissant, le sol, la végétation, le climat; il appartenait aux descendants des anciens Bataves d'être les premiers à comprendre que tout, dans ce monde, a sa vie propre et sa beauté particulière. Chez eux c'était bien naturel, car ils avaient pour toutes ces choses cette tendresse profonde, cette affection paternelle que l'auteur ressent toujours pour sa créature. Dès le moyen âge, ce sentiment était inné dans leur cœur; les plus vieux miniaturistes flamands savaient déjà rendre aux arbres, aux prairies, aux doux aspects de la campagne, la place qui leur est due. Aussi, contrairement à ce qui se passa en Italie, ce ne fut qu'au temps de la décadence, à la fin du siècle dernier, qu'après avoir cherché à introduire dans la peinture tout un monde de convention ils osèrent à leur tour porter sur la nature elle-même une main sacrilège, en essayant d'architecturer les plantes, les arbres et les jardins. Mais, avant cette triste décadence, la Hollande avait vu fleurir une pléiade de peintres amoureux de leur pays, l'observant avec une sorte de passion consciencieuse, apportant toujours de la nouveauté dans leurs œuvres, parce que la nature est éternellement variée.

C'est une joie intime pour l'amateur que de pouvoir commencer la revue de cette nouvelle série de chefs-d'œuvre par une œuvre aussi complètement belle, par une interprétation aussi merveilleuse de la nature que ce magnifique tableau qui porte le numéro 43 et s'appelle « la Rivière devant Dordrecht ». C'est peut-être la plus belle toile qui soit sortie des mains d'ÆLBERT CUYP. Il est impossible de se figurer un coloris plus fin et en même temps plus solide, une scène plus harmonieuse et plus habilement composée. Au premier plan, une barque pleine de petits promeneurs est couverte par l'ombre d'un grand bateau rempli de monde. Une autre barque s'avance et porte sans doute un important personnage, du moins à en juger par son chapeau, son habit, son entourage, et aussi par l'attention qu'il provoque dans les autres

bateaux. C'est peut-être le Pensionnaire, c'est tout au moins le Bourg-mestre, car le petit tambour du grand bateau s'est placé à l'avant pour lui donner une aubade, à laquelle répondent les trompettes de la barque. Ajoutez à cela cent autres navires et une multitude de petits personnages, le tout ensoleillé, joyeux, radieux, presque bruyant.

Le second tableau d'Aelbert Cuyp est une grande falaise qu'on aperçoit au clair de lune et qui se mire dans les eaux transparentes. Si tout à l'heure il semblait qu'on entendît le bruit des clairons, des tambours et des voix, maintenant l'âme est saisie par la majesté du silence. Autant les habitants de Dordrecht étaient animés, joyeux et bruyants, autant ces petits pêcheurs, qui tirent leurs filets, sont tranquilles. On dirait qu'ils craignent de troubler le repos de la nature. Quelle merveille de sentiment ! Comme ces eaux sont limpides et ce ciel transparent ! comme cette lune éclaire bien le paysage, depuis les nuages qu'elle argente jusqu'aux rochers dont elle accuse les saillies !

Nous ne voudrions pas dire que le n° 45, « Paysage, le soir, avec bestiaux », n'est pas de Cuyp. La galerie à laquelle il appartient est trop justement célèbre, la signature est trop belle, l'habileté du peintre est trop grande, pour que nous puissions mettre en doute son authenticité. C'est une œuvre de Cuyp bien certainement, mais ce n'est pas le Cuyp des grands jours¹.

Ce qui n'est point discutable par exemple, c'est le sentiment de tristesse profonde qui pénètre l'âme dès qu'on regarde pendant quelques instants ces deux grands paysages désolés qui portent le nom de « Campagne du Nord » et la signature de JACOB VAN RUYSDAEL. Quelle mélancolie dans ces grands arbres, dans cette montagne escarpée, dans cette cascade dont les eaux bouillonnent ! Il semble que la nature soit malheureuse ici et, malgré que l'on soit au milieu de l'été, elle paraît se souvenir de la nuit de six mois qu'elle passe chaque année ensevelie sous un linceul de glace.

Un digne pendant à ces deux beaux Ruysdael, c'est le paysage de MEINDERT HOBBEEMA que l'exposition a emprunté à la galerie de M. J.-P. Six, d'Amsterdam. C'est une merveille de vérité que cette admirable peinture. Comme on connaît ces grands arbres et les maisons qu'ils abritent ! comme l'œil franchit les distances et, par ces échappées, arrive à des lointains étonnants de lumière et de profondeur !

Auprès de ce superbe tableau se trouve une toile magnifique de

1. Le catalogue attribue à Aelbert Cuyp encore trois autres tableaux, mais qui ne valent pas la peine qu'on les décrive.

JOHANNES LINGELBACH. Cette belle composition, qui est incontestablement une des meilleures choses que le peintre ait produites, et, dans son genre, une des plus importantes et des mieux réussies qui aient été faites, représente la grande place d'Amsterdam. Dans le fond du tableau se profile majestueusement la nouvelle église (*Nieuwe Kerk*), le Poids de la ville (*de Waag*), puis le Damrak avec ses nombreux navires. A gauche et au premier plan, l'hôtel de ville qu'on est en train de construire et qu'entourent les longues perches, les poutres, les palissades et tout l'attrail des maçons. Au milieu de ces belles constructions, une foule de personnages s'agitent. Ils sont bien là trois ou quatre cents, qui vont, qui viennent, s'occupent de leurs affaires, et qui ont chacun leur physionomie particulière.

Lingelbach possède encore, à l'exposition, un autre tableau, mais plus petit et de moindre importance, intitulé : « Le Chariot à foin », gentille composition qui appartient à la galerie de M^{me} la douairière Van Loon.

Quittons maintenant les belles, mais froides campagnes du Nord. Les deux Both, Berchem, J.-B. Weenix et leurs disciples vont nous faire visiter l'Italie, cette terre promise où bien des peintres hollandais ont laissé leur originalité.

Il n'y a qu'un tableau des frères BOTH à l'exposition, et c'est grand dommage, car bien qu'ils aient abandonné l'interprétation de leur pays, ils sont restés amoureux intelligents et fidèles de la nature. Ils nous montrent ici le jour à son déclin ; le soleil projette ses rayons empourprés ; bientôt il va se dérober derrière les montagnes, et, malgré que sa chaleur nous pénètre encore et que son éclat nous éblouisse, on sent que bientôt la nuit va venir, apportant à la terre la fraîcheur et le repos.

Aucun peintre n'eut peut-être plus de maîtres que NICOLAS BERCHEM, et c'est sans doute au grand nombre d'ateliers qu'il fréquenta qu'il dut cette personnalité originale qui ne le fait le sectateur de personne. Malheureusement, négligeant l'infinie variété de la nature et puisant toujours à la même source, il agença chacune de ses compositions avec le même homme, avec la même femme, le même âne, le même bœuf et la même montagne, dont il prit à peine le soin de varier de place ou la dimension : négligences qui constituent chez lui une grande monotonie. Qui a vu un de ses tableaux a vu tous les autres, et il est impossible de ne pas trouver, dans ce retour des mêmes éléments, une persistance qui finit par agacer. Un seul de ses tableaux, comme celui de M^{me} la douairière Van Loon, « Campagne avec bétail », suffit pour faire connaître ses grandes qualités et aussi ses énormes défauts.

De Berchem à J.-B. WEENIX la transition est facile, quoique peu régulière, puisque nous remontons de l'élève au maître. L'exposition possède deux paysages italiens de J.-B. Weenix, tous deux fort intéressants. Néanmoins c'est sans regret que j'abandonne ces pseudo-Italiens pour m'occuper de ce peintre si original et si charmant qui se nomme PHILIP WOUWERMAN.

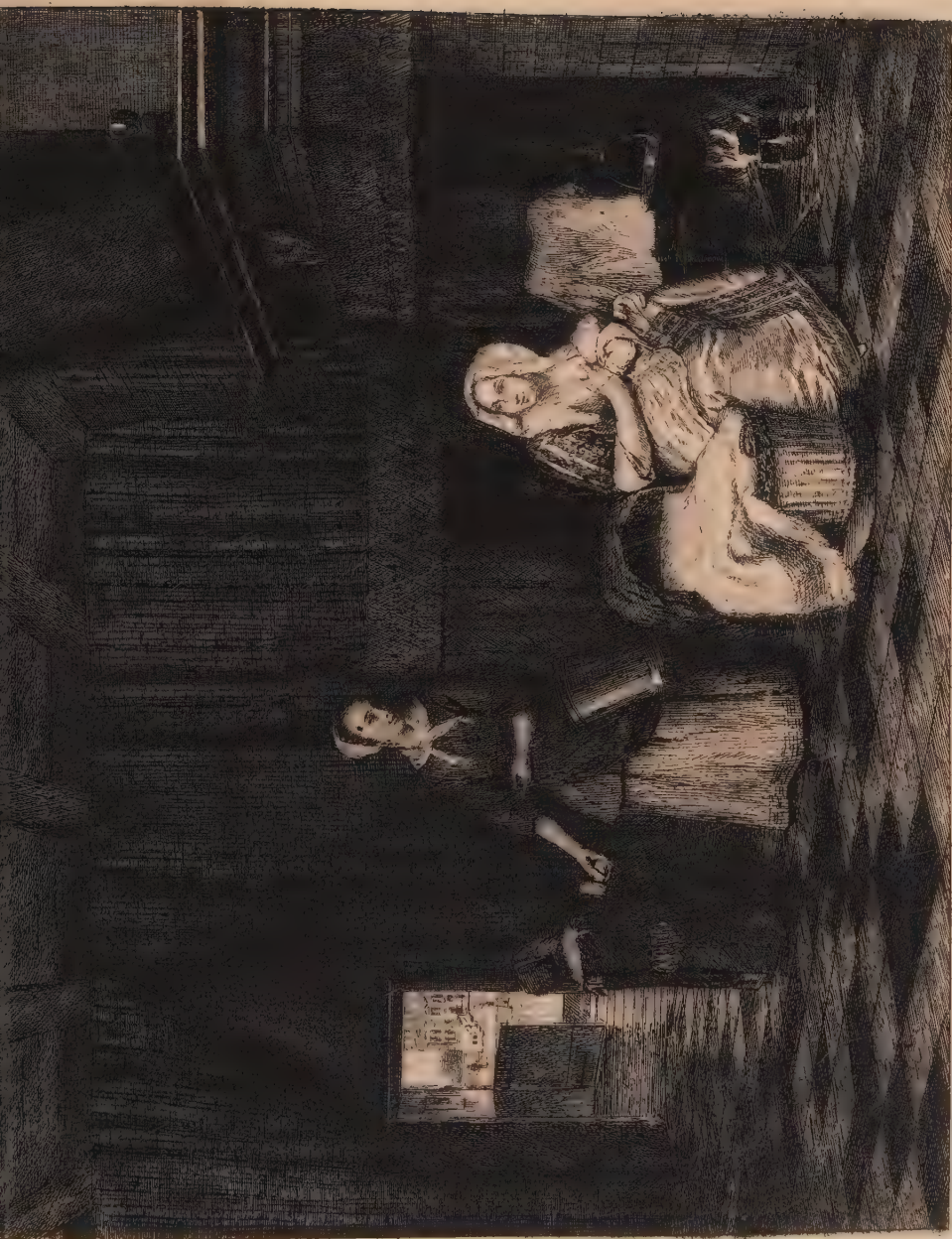
La première des œuvres de Philip Wouwerman, inscrite au catalogue sous le n° 262, et la rubrique « le Lieu de repos », provient de la galerie de M^{me} la douairière Van Loon. C'est certainement une des plus belles œuvres du maître.

A la porte d'un cabaret hospitalier, des cavaliers se sont arrêtés pour se reposer un instant. Mais le repos convient-il bien à de pareils militaires? L'amour des conquêtes en pousse un vers la chambrière; il la saisit par derrière et la tourmente par sa blâmable indiscretion; pendant ce temps, son noble ami, qui préfère Bacchus à l'amour, appelle à grands cris l'hôtesse pour qu'elle remplisse un vénérable pot qu'il tient à la main. Celle-ci accourt avec son enfant dans les bras, pas plus effrayée que sa servante, car ces joyeuses compagnies, auxquelles elle est habituée, ont depuis longtemps cessé de lui faire peur. Mais les chevaux s'impatientent; c'est sans doute l'arrivée de cette grande charrette qui en est la cause; les coursiers d'aussi nobles seigneurs supportent mal le voisinage du bidet que monte un pauvre conducteur, et témoignent l'indignation que fait naître en eux une aussi compromettante promiscuité. Ajoutez à cela, au premier plan, des enfants qui jouent, des poules qui picorent; à droite, une petite fille qui montre à la fenêtre sa gentille figure et tient à la main un petit oiseau, enfin mille et un détails aimables, et vous aurez une faible idée de ce magnifique tableau.

Le n° 263 représente une « Armée en marche ». Quoique infiniment plus petit, il est tout aussi merveilleux. Quelle foule! Quel mouvement! Comme cette armée s'étend au loin! comme on sent qu'elle marche, qu'elle avance!

Le n° 264, qui appartient également à la collection Van Lennep, nous transporte dans un milieu plus calme. Nous avons encore sous les yeux des militaires et des chevaux, mais nous sommes loin du tumulte de la guerre.

Le dernier tableau de Wouwerman, « Campement au bord d'une rivière », possède aussi ces merveilleuses qualités, qui font du peintre un maître inimitable; c'est une délicieuse composition fort animée. nous allions dire bruyante, avec de gentils cavaliers et d'aimables petits soldats installés au bord de l'eau. Au loin, on aperçoit l'horizon bleu coupé par



C. A. COUNTRY :

LA NOURRICE

Imp. A. Salmon, Paris

1871, 1872, 1873

les drapeaux et les oriflammes de toutes couleurs; tout cela composé d'une façon charmante et peint d'une façon plus charmante encore.

Arrivons maintenant à ADRIAAN VAN DE VELDE.

Le premier de ses charmants tableaux appartient à M^{me} Van Loon. Au pied d'un aqueduc qui tombe en ruine, des bœufs, des chèvres, un cheval, paissent ou se reposent. La bergère chargée de les garder s'arrête de filer pour causer avec un beau jeune homme qui s'appuie sur la croupe du cheval.

Le numéro suivant (232), qui provient de la galerie de M. Six, est peut-être encore plus charmant comme composition, quoique le bleu du ciel soit un peu dur de ton et que le vert des arbres ait, comme dans le tableau précédent, singulièrement poussé au noir. Ce sont encore des bœufs couchés, un beau cheval blanc debout et des moutons autour; à droite, deux jeunes chevreaux luttent et jouent : spectacle amusant, qui réjouit un brave paysan appuyé contre un autel antique.

Il est bien difficile, quand on parle de Van de Velde, de ne pas penser à WYNANDS, qui fut un peu son professeur et beaucoup son ami, et dont il *étouffa* presque tous les tableaux. Wynands possède à l'exposition trois bons paysages portant les n^{os} 266, 267, 268 et appartenant : les deux premiers, à M^{me} Merschert van Vollenhoven, et le troisième, au baron Van Pallandt.

C'est encore Adriaan Van de Velde qui a illustré de ses charmantes figurines le « Vieil Hôtel de ville d'Amsterdam » (n^o 98), de JAN VAN DER HEYDEN, que l'exposition a emprunté à la galerie de M^{me} Van Loon. C'est, du reste, un excellent tableau, fort intéressant, plein de renseignements, et qui, bien qu'il soit d'une tonalité un peu grise, a cependant du relief et une couleur harmonieuse.

Le catalogue mentionne (n^o 99) un autre tableau de Van der Heyden appartenant à M. D. Francken, « Vue de ville, prise extérieurement et près, d'une porte », et sur lequel on voit une belle signature de VAN DER HEYDE; gentil panneau, vrai d'aspect, peint avec beaucoup d'habileté et de talent, joliment composé, mais qui ne nous paraît pas de la même main que le précédent. Y aurait-il donc eu deux peintres du même nom? Ou bien un VAN DER HEYDEN et un VAN DER HEYDE? Ou bien encore le peintre avait-il la possibilité de se montrer, à deux époques de sa vie, si différent de lui-même?

Rester plus longtemps sans parler de VAN GOYEN serait être injuste envers ce grand peintre, qui fut un des pères du paysage hollandais. Il est trois fois inscrit au catalogue de l'exposition : sous le n^o 76, « Vue de rivière », appartenant à M. le chevalier de Beaufort; sous le n^o 77, autre

« Vue de rivière », et le n° 78, « Paysage » appartenant tous deux à M. le baron Van Pallandt.

Ces deux dernières compositions, deux jolis panneaux ovales, sont rendues d'une façon charmante : la « Vue de rivière » avec de belles eaux transparentes, de beaux grands arbres qui se mirent dans les eaux, de l'air, de la lumière, en un mot la vie de la nature.

Le n° 76 possède les mêmes qualités et la même facture. Il n'y a donc rien d'extraordinaire que M. de Beaufort, l'heureux propriétaire de ce joli tableau, et, après lui, la commission de l'exposition, en aient attribué la paternité au beau-père de Jan Steen. Mais voilà qu'à force d'admirer cette belle eau, ce beau ciel et ces jolis arbres, on a découvert sur une barque trois lettres S. V. R. et une date 1643. A qui maintenant attribuer le tableau? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'est pas de Van Goyen; mais de qui? Est-il de Salomon Van Ruysdael, comme le prétendent certains amateurs?

Mais voici qui est encore plus étonnant. Il existe à l'exposition un autre tableau (n° 42) un peu inférieur comme exécution et contenant certaines faiblesses qui pourraient faire soupçonner son origine, mais qui, comme faire et comme procédés, est tellement dans les données de Van Goyen, que la commission l'aurait classé avec les tableaux de ce dernier, si M. Van der Kellen, l'amateur qui le possède, n'avait fait voir la signature de J. COELEBIER. Quel est ce Coelebier? C'est la première fois que nous voyons ce nom.

Van Goyen a si souvent reproduit de jolies rivières avec leurs eaux transparentes, que la transition est facile pour parler des peintres de marine. Parmi ceux-ci, le premier rang appartient incontestablement à WILLEM VAN DE VELDE; personne ne sait mieux que lui comprendre et reproduire la douce poésie de l'eau, une des plus intimes qui soient dans la nature.

Son premier tableau, celui qui porte le n° 235 et provient de la galerie de M^{me} Van Loon, représente une « Eau calme ». Voyez quelle merveille de coloris et de dessin, comme la nature est bien comprise, comme il semble bien qu'elle se repose! Les grandes voiles tombent plaquées contre les mâts, sans que la moindre brise vienne les enfler; les gros nuages rayonnants de lumière semblent s'être arrêtés pour se mirer à l'aise dans cette belle eau qu'ils captive.

Deux autres compositions de Willem Van de Velde, n^{os} 236 et 237 appartenant à M. Van Lennep, ne sont pas de moindre qualité. La première représente une « Plage avec des embarcations », et l'autre, une « Vue d'hiver sur l'Y ».

AART VAN DER NEER a peint trop souvent des vues de rivière pour que nous n'en parlions pas à propos des peintres de marine. M. Six a envoyé de lui un grand paysage fort curieux (n° 177), mais peu agréable et excessivement fatigué. Un autre tableau d'Aart Van der Neer, « Vue d'hiver avec figures », appartient à la collection Van Lennep.

Une vue d'hiver non moins remarquable et fort intéressante, c'est le tableau n° 13 qui représente la « Chapelle du vieux côté de la ville à Amsterdam » et appartient à la galerie de M. Six, d'Amsterdam. BEERSTRATEN a peint son ancienne chapelle par un temps de forte neige; c'est un excellent tableau, juste de ton, solide de pâte, bien éclairé; seuls les personnages sont peut-être un peu roides, mais c'est sans doute plus la faute du froid que celle du peintre.

M. Van Gogh, d'Amsterdam, a envoyé aussi un fort bel effet de neige de CORNELIS MOLENAER, catalogué au n° 155 et intitulé « Remparts d'une ville pendant l'hiver ».

Peut-on bien dire que ce soit une marine que ce petit tableau de BACKHUIJZEN représentant une vue de « l'O.-Z. Voorburgwal d'Amsterdam ». Il y a bien de l'eau, une jolie embarcation de plaisance avec de belles dames dedans; mais le sujet principal, ce sont les maisons et les arbres. Bien que cette petite toile soit un peu sèche, comme toutes les productions de Backhuijzen, la couleur est plus harmonieuse, moins dure, mieux fondue que ne le sont généralement les œuvres du peintre; à ce titre cette gentille composition mérite une mention spéciale.

Quoique les BREUGHEL ne fassent point partie de l'école hollandaise, ce serait une injustice que de laisser leur nom dans un catalogue sans faire mention des œuvres qui leur sont attribuées.

M. des Tombes a envoyé à l'exposition deux petits tableaux fort agréables (nos 36 et 37), miniatures de paysage, si fins, si poussés, qu'on pourrait compter les feuilles des arbres, les briques des maisons, les boutons des habits, amusants comme costumes, harmonieux comme couleur, malgré leurs horizons bleus et le vert dur de leur végétation; mais qui, s'ils sont d'un Breughel, ne sont certainement pas du VIEUX, mais plutôt de Breughel de Velours.

Il nous reste, pour terminer notre promenade, à nous occuper des tableaux de gibier, de fruits et de fleurs, de ceux enfin qui sont désignés dans les arts sous le nom impropre de « Nature morte ».

Il y a dans ce genre un tableau de HEDA, le n° 89, qui est une véritable merveille. Il est d'une vérité d'aspect étourdissante, et jamais, croyons-nous, la ressemblance et l'exactitude n'ont été poussées plus loin. Mais c'est là une des moindres qualités de cette magnifique peinture.

Elle est conçue dans ces beaux tons roux, dans une de ces tonalités chaudes, généreuses, qui rappellent les beaux jours de Rembrandt, et la lumière y est répartie d'une façon si savante, que chaque objet a ses formes qui semblent faire saillie. La composition cependant est bien simple : un pâté entamé, un couteau, deux verres à moitié vides, un hanap d'argent ciselé, renversé de telle façon, qu'on le voit en profondeur. C'est tout ce qu'on aperçoit sur cette serviette blanche; mais il semble qu'on pourrait saisir de la main le pâté, et boire le contenu des verres. Quant au hanap, il est impossible de mieux représenter l'éclat de l'argent et le modelé du métal.

Un tableau qui dans un genre peut-être plus relevé est aussi un chef-d'œuvre, c'est la magnifique toile de JEAN WEENIX que l'exposition a empruntée à la galerie de M^{me} la douairière Van Loon et qui représente du gibier mort, avec des oiseaux vivants. Nous citerons aussi une grande toile de HONDECOETER (n° 108), qui nous transporte au milieu d'une riche basse-cour. Oh! le magnifique coq, et comme il chante bien! Que de fierté dans son maintien, que de noblesse dans ses allures! Il règne, et chacun l'admire. Près de lui, un poussin né d'hier le veut imiter, malgré les sages avis d'une vieille mère poule blanchie par l'âge, et qui craint qu'à vouloir trop chanter le pauvre enfant s'enroue pour le reste de ses jours. Un autre coq, vieil invalide retiré des affaires, se repose de ses victoires passées, en cherchant quelques grains de mil, pendant que sur le mur un pigeon roucoule et qu'au loin, près de la pièce d'eau, les cygnes et les oies s'apprêtent à faire une promenade aquatique. Tableau bien composé, agréable à l'œil, intéressant, car le peintre a donné à chacun de ses animaux une parcelle de son esprit et les a animés de son souffle puissant.

Voilà encore une peinture excellenté. C'est un tableau de fruits de JAN DAVIDZ DE HEEM, que l'exposition a emprunté à la magnifique collection de M. Six, d'Amsterdam. Il est impossible de rien trouver de plus poétiquement exact.

C'est sans doute la crainte de voir une main maladroite, poussée par une imagination trop gourmande, enlever de leur cadre ses fruits merveilleux, qui aura décidé JAN VAN HUYSUM à les couvrir de fourmis. Sans cela, on ne s'expliquerait guère ce millier d'insectes qui vont et viennent, grimpent et se répandent partout.

Quoi qu'il en soit, ces deux magnifiques compositions (115 et 116), représentant des fruits, des fleurs et des fourmis, sont pleines de qualités excellentes.

L'exposition possède encore une belle composition de fleurs de RACHEL

RUIJSCH, cette vaillante mère de famille dont les œuvres sont si rares, et qui eut, dit-on, plus d'enfants qu'elle ne fit de tableaux. C'est une bonne peinture, qui appartient au professeur Loman, d'Amsterdam. Les fleurs sont magnifiquement traitées, un peu trop finies peut-être. Elles s'enlèvent en couleurs brillantes sur un fond presque noir.

Des fleurs aux œuvres de « Nature morte », telles que les entend ABRAM VAN BEIJEREN, la transition est facile, car le peintre, artiste habile, savait admirablement ordonnancer ses tableaux, et l'harmonie de la composition n'est dépassée chez lui que par l'harmonie de la couleur.

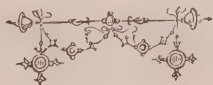
Terminons donc en citant un excellent tableau de ce puissant coloriste, que l'exposition a emprunté à la collection de M. Neville D. Goldsmid, de la Haye.

Nous voici arrivés au terme de notre excursion; si le lecteur a été assez courageux et patient pour me suivre jusqu'au bout, je l'en remercie. Non pas que le sujet soit dépourvu d'attraits, mais à décrire des tableaux pendant près de cinquante pages, on tombe forcément dans des redites qui, à la longue, impatientent, agacent et fatiguent.

Je crois être l'organe du public en ne voulant pas terminer cette longue causerie sans remercier l'intelligente Société et les aimables collectionneurs, pour tous les trésors qu'ils ont, pendant plus de trois mois, exposés aux yeux d'une foule remplie d'admiration. Mais leur rôle n'est pas terminé. ART ET AMICITIE doit nous montrer des expositions d'armes, de faïences, de tapisseries, de meubles. La vue des belles choses, à quelque ordre d'idées qu'elles appartiennent, forme toujours le goût du public et lui apprend à ne vouloir, dans tout ce qui l'entoure, que des objets ayant un cachet artistique, c'est-à-dire les caractères du beau.

Les gens qui savent sont nombreux en Hollande. C'est à eux qu'il appartient d'instruire leurs compatriotes et de faire reprendre à leur nation le rang glorieux qu'elle tenait jadis dans le monde des arts et que, depuis un siècle et demi, elle a si malheureusement abdiqué.

HENRY HAVARD.



GALERIE DU BELVÉDÈRE

A VIENNE



ALGRÉ l'importance et l'intérêt de son musée, Vienne ne peut lutter non-seulement avec Paris ou Madrid, mais encore avec des villes moins considérables comme Dresde ou Florence. La première édition du catalogue publié en 1784 par ordre de l'empereur Joseph II, par Chrestien de Mechel, contenait treize cents numéros. En ajoutant à ce chiffre les acquisitions faites depuis

quatre-vingt-dix ans et les tableaux de l'école austro-hongroise moderne, on arrive au chiffre de dix-sept cents toiles (dont deux cents pour les peintres contemporains) que constate le dernier catalogue, publié par M. Érasme d'Engert, directeur de la Galerie impériale en 1870 ¹.

En fait d'art l'importance ne se mesure pas à la quantité; mais, même à ce point de vue, le Belvédère laisse à désirer. Il possède de fort belles choses, cela est hors de doute. Mais les belles choses de premier ordre, la fleur du panier, ces œuvres que l'admiration des siècles a proclamées les premières entre les premières, ces œuvres n'y sont pas communes. C'est par politique sans doute que cette collection a été formée par les souverains qui, depuis trois cents ans, ont présidé aux destinées de la maison de Hapsbourg-Lorraine : ce n'est point par goût. Leurs préoccupations étaient ailleurs. La guerre et la politique ont pris tout leur temps. Sans vouloir la déprécier, on s'en aperçoit en parcourant la galerie du Belvédère.

1. Je connais trois éditions de ce catalogue : celle de 1859, celle de 1861, celle de 1870.

Les renseignements sur ses origines sont assez difficiles à rassembler, au moins pour des Français. La publication illustrée de l'éditeur Charles Haas ne contient que des documents bien clair-semés¹. La préface du catalogue de M. Érasme d'Engert est trop brève. C'est encore le vieux catalogue de Chrestien de Mechel qui me semble le plus explicite. Sa préface contient des éclaircissements que je crois utile de transcrire ici :

« La mort de Rodolphe II (1611) termina cette heureuse époque (la Renaissance allemande personnifiée par Spranger, Jean van Achen, Joseph Heinz). La magnifique, l'unique collection de tableaux de Prague devint la victime de la guerre de Trente ans. On ne put sauver qu'un petit nombre de morceaux, parmi lesquels on compte les inestimables tableaux du Corrège, qui furent alors transportés à Vienne, où ils forment encore aujourd'hui l'un des trésors de la galerie.

« Au milieu du siècle dernier, un nouveau protecteur de la peinture s'éleva du sein de l'auguste maison d'Autriche. Ce fut l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas. Le fameux David Téniers le jeune fut agrégé à son service. Il le servit en qualité de peintre de son cabinet, et c'est lui qui rassembla la fameuse collection de ce prince, composée pour la plupart de tableaux italiens, d'après lesquels il publia un volume de deux cent quarante-trois gravures connu sous le nom de *Cabinet de l'Archiduc*. Cette collection, que Téniers enrichit de tableaux de sa main, les plus grands et les plus beaux que l'on connaisse de lui, fut transportée à Vienne en 1657, lorsque l'archiduc se retira dans cette capitale.

« Ce trésor, qui forme encore aujourd'hui la portion la plus précieuse de la galerie impériale, fut alors réuni aux tableaux de la cour dans un bâtiment nommé *Stallbourg*, situé dans la ville, près de la résidence.

« De nouvelles acquisitions accrurent successivement les richesses de ce dépôt; elles devinrent surtout si considérables sous le règne de Charles VI, qu'il fallut leur donner plus de place. La collection impériale fut donc en 1728 nouvellement arrangée et distribuée dans onze salles du Stallbourg, par les ordres de ce monarque, et sous la direction du comte Gundaeker d'Althau, surintendant des bâtiments de la cour.

« Dans la même année un des peintres de la cour, Antoine de Prenner, fit paraître un volume de cent soixante-six gravures d'après les plus

1. *Galerie impériale et royale du Belvédère à Vienne*. Dédiée à S. M. l'empereur François I^{er} par Charles Haas. 4 vol. in-4°, avec nombreuses gravures. Texte en français et en allemand. Vienne et Prague, Charles Haas, libraire. 1828

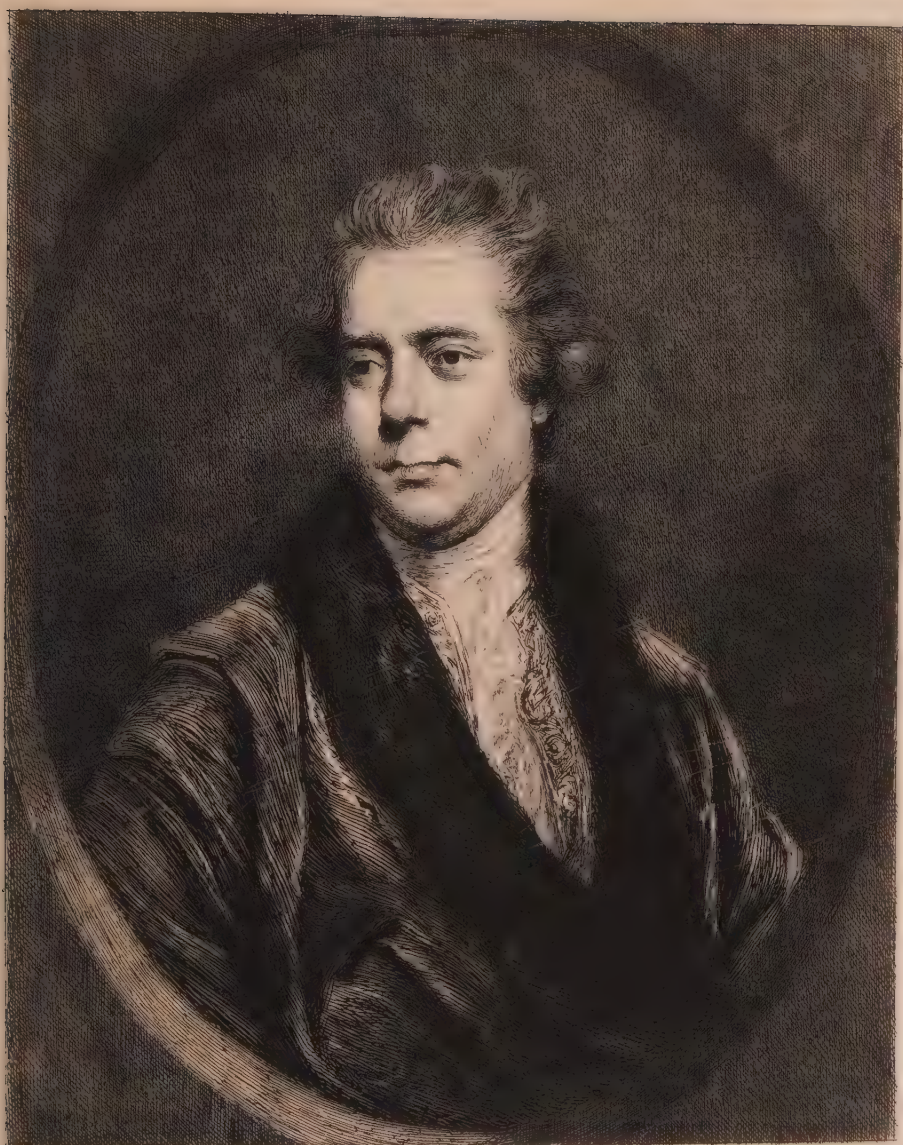
beaux tableaux de cette nouvelle galerie, sous le titre de *Theatrum artis pictoriæ*. Ce recueil fut suivi en 1735 d'un second ouvrage que Prenner publia de concert avec un autre peintre de la cour, François de Stampart, et qui représente tous les tableaux de la galerie au nombre d'environ mille, en autant d'estampes très-petites, gravées à l'eau-forte sur vingt-quatre planches; il a pour titre : *Prodromus seu preambulare lumen Pinacothecæ Cæsareæ*.

« Depuis lors la galerie impériale demeura à peu près dans le même état jusqu'à l'époque du glorieux règne de Marie-Thérèse et de Joseph II. Ces deux augustes protecteurs des arts et des sciences, ayant résolu de placer leurs tableaux dans un lieu qui répondît à la magnificence de la collection, leur assignèrent l'édifice le plus vaste, le mieux situé de la capitale, le palais nommé le Belvédère, dans lequel ils furent transportés en 1776 et 1777.

« Il nous reste à dire un mot du dernier arrangement qui a été fait par l'auteur de ce Catalogue. Il doit l'honneur d'avoir été chargé de ce soin au voyage que Sa Majesté l'Empereur fit en France en 1777, au retour duquel ayant passé par Bâle, il daigna visiter son cabinet et ses ateliers, et l'engager gracieusement à venir voir sa capitale. L'auteur s'y étant rendu peu de temps après, Sa Majesté Impériale trouva bon de s'entretenir avec lui de l'état de sa galerie, et de le charger de faire le plan d'un arrangement qui lui donnât tout le lustre et le bon ordre dont elle pouvait être susceptible. Le plan fut fait et présenté au monarque, qui l'honora de son approbation. Depuis lors l'auteur s'occupa de ce nouvel arrangement, qui fut achevé en 1781, et qui eut le bonheur d'obtenir le suffrage de la cour et celui du public. »

La galerie, située dans un faubourg de Vienne, occupe le *Palais du Belvédère* qui lui a donné son nom. Ce palais, véritable belvédère d'où la vue en passant par-dessus Vienne s'étend jusqu'au Danube et n'est arrêtée que par les montagnes du Thabor, fut construit en 1724 par le prince Eugène de Savoie, un collectionneur émérite, sur les plans de l'architecte Lucas Hildebrandt. L'ornementation intérieure, d'une somptuosité lourde mais vraiment prodigieuse, est due à Claude du Plessy, ingénieur français exilé de son pays par la révocation de l'édit de Nantes. Il rappelle, par les lignes principales et l'ensemble de sa décoration, l'architecture française des premières années du XVIII^e siècle.

La façade sur la cour, élevée de deux étages, est coupée au milieu par un pavillon formant avant-corps et contenant les vestibules d'entrée et l'escalier monumental. Elle est flanquée par deux pavillons hexagones



SIR JOSHUA REYNOLDS P.R.A.

1791

SIR GEORGE YONGE.

Bibliothèque des Beaux-Arts

Impr. A. Leclercq, 1791

coiffés d'un toit en coupole et répétant aux extrémités la saillie du pavillon central. Le bâtiment est double et reproduit la même disposition du côté des jardins. Les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage sont au nombre de vingt-neuf. Le second étage, régnant seulement sur la portion centrale du bâtiment, n'en contient que quinze. Des groupes de statues alternant avec des trophées couronnent les galeries supérieures découpées en balustrades. En somme, quoique l'ensemble manque de simplicité, il offre la grandeur froide et majestueuse dont Versailles est le type.

Les trente-trois salles du musée se subdivisent de la façon suivante : Huit à ras de chaussée (écoles italiennes, trois ; écoles des Pays-Bas, cinq) ; dix-sept au premier étage (écoles italiennes, huit ; écoles des Pays-Bas, neuf) ; huit au second étage (anciennes écoles allemande et flamande, quatre ; école allemande moderne, quatre). Aucune modification architecturale n'a été apportée au bâtiment quand on y a transporté la galerie impériale. La lumière pénètre d'une façon avare par des fenêtres latérales vitrées de petits carreaux. Elle frappe à angle droit sur les toiles suspendues perpendiculairement le long des murs, sans l'inclinaison suffisante pour éviter les reflets et les miroitements. Aussi est-ce un véritable travail auquel il faut se livrer pour étudier quelques-unes d'entre elles. Leur entretien et leur conservation pourraient également donner lieu à des observations justifiées. Beaucoup portent des traces de repeints peu habiles, sous lesquels il est assez délicat de retrouver l'œuvre primitive et de constater son authenticité. Je ne dis pas que ces repeints soient intempestifs, mais qu'ils sont malhabiles. Quelques-unes ont été frottées avec une trop grande énergie, et sont *épidermées*.

Je suis d'autant plus à l'aise pour faire ces observations qu'elles ont frappé depuis longtemps la direction actuelle de la galerie. Elle sollicite avec instance un local mieux approprié à sa destination et contenant toutes les annexes indispensables à la conservation et à l'entretien des œuvres d'art. Le gouvernement s'est ému de ces sollicitations, et l'administration municipale de Vienne a fini par céder à un vœu unanime. Elle a désigné, sur le périmètre des anciens remparts, un terrain où doit être construit le nouveau musée. Le Belvédère actuel deviendrait l'habitation particulière de l'héritier du trône. Lors de mon dernier séjour à Vienne, en octobre 1872, les premiers coups de pioche étaient donnés. J'ignore quand commencera la translation des toiles ; je crains que ce ne soit pas dans un avenir très-rapproché ; mais je puis affirmer que si l'on y ajoute les magnifiques objets d'art de la collection Ambras, si l'on a le bon esprit de ne pas exposer un bon huitième au moins des tableaux du Belvé-

dère, Vienne possédera un musée qui pourra, sans trop de disproportion, soutenir la lutte avec beaucoup d'établissements semblables. J'insiste particulièrement sur cette question d'élimination. Avant peu elle deviendra la règle indispensable, absolue, de l'existence des grands dépôts artistiques de l'Europe. Si l'administration du musée de Vienne applique cette règle avec une sévérité scrupuleuse, l'éclat de ce musée y gagnera cent pour cent.

Le catalogue laisse également à désirer. Son mode de classification ne s'adresse évidemment pas à des gens nerveux. Le numérotage ne suit pas les grandes divisions d'écoles. Il est fait par salle, par *chambres*, c'est-à-dire que la série des numéros recommence pour chaque chambre. Or, comme le Belvédère en contient trente-trois, on a affaire à trente-trois séries de numéros. C'est trop. Les tableaux, en outre, ne sont pas numérotés par ordre alphabétique des maîtres, mais d'après leur place sur les murs. C'est le vieux système de Chrestien de Mechel. Il arrive par conséquent, ou que l'on est condamné à ne jamais changer les tableaux de place, ou que l'économie de la rédaction est perdue dès qu'une dizaine de tableaux a été déplacée, et dans ce cas la lecture du catalogue devient un véritable casse-tête. Puis, pas de recherches biographiques, pas de renseignements sur la provenance des toiles, sur leur filiation; pas de description qui puisse en faire reconnaître ou en rappeler le sujet : une simple désignation dépassant rarement la longueur d'une ligne : bref, un inventaire, mais pas un catalogue; un guide pour les visiteurs désœuvrés, pas un livre pour les amateurs studieux. Il est facile de comprendre avec un tel guide ce que l'on éprouve de difficultés dans l'examen de ce musée. Pour ma part, il m'a fallu composer un catalogue pour mon usage personnel : méthode qui finit par diminuer singulièrement le temps que l'on peut consacrer à un examen. Je crois donc, quand le moment sera venu de faire une nouvelle édition, que l'on devra adopter l'ordre alphabétique, si commode pour le public d'abord et pour les rédacteurs ensuite.

Malgré son insuffisance, il est un point, un seul, par lequel il est supérieur à nos catalogues du Louvre, si excellents à tous autres égards : c'est de reproduire en fac-simile les signatures des tableaux. Anvers, Amsterdam, Bruxelles, ont adopté cet usage qui, appliqué à de nouvelles éditions des catalogues français, leur donnerait une supériorité sans partage sur tous les livres du même genre.

Par une attention de bon goût dont j'exprime ici ma gratitude à qui de droit, on vend, conjointement avec l'édition allemande, une traduction française facilitant considérablement les recherches à ceux qui, comme moi, ignorent la langue allemande.

Ces observations préliminaires terminées, pénétrons dans les salles, et, sans nous préoccuper de leur contenu, suivons l'ordre des écoles en commençant par la mère et la reine de toutes : l'école italienne.

ÉCOLES ITALIENNES.

Tommaso de Mutina (Thomas de Modène), *Retable d'autel*. Au milieu la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. A droite saint Venceslas, à gauche saint Palmatius, tous deux en armure et tenant un gonfanon dans la main droite. Figures à mi-corps ; demi-nature. Fond d'or gaufré. Sous la Vierge, le distique suivant :

Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit.

Quale vides, lector, Rarisini filius auctor.

(Qui a fait cette œuvre ? Thomas de Mutina l'a peinte. Ce que tu vois, lecteur, le fils de Rarisini en est l'auteur.) Figures complètement isolées, mais réunies dans un même cadre. Il serait intéressant d'étudier ce retable de près, et de bien s'assurer si cette réunion sur un même panneau n'est pas une opération relativement moderne : je veux dire ne remontant pas à plus de cent ou cent cinquante ans.

Œuvre indubitablement italienne d'un artiste du xiv^e siècle. Elle faisait partie d'un retable d'autel dans le château de Karlstein, bâti de 1348 à 1357 entre Prague et Ratisbonne. J'ignore à quelle époque et dans quelles circonstances elle fut transportée de Karlstein à Vienne.

Elle a donné lieu à de longues discussions sur l'origine et le mouvement des arts en Allemagne au xiv^e siècle. Je n'ai pas à revenir sur ces discussions. Il est admis aujourd'hui que le mot *Mutina*, un des grands arguments de la querelle, est la forme latine et italienne du mot *Modène*, et non pas du mot *Mauth* ou *Muttersdorff*, comme on l'avancait au siècle dernier, et que Tommaso était un peintre italien, originaire de Modène, appelé en Bohême par le roi Charles IV de la dynastie des Premyslaw, lorsque, vers 1353, il songea à éveiller et à diriger le goût des arts chez ses sujets. Deux cents ans plus tard, François I^{er} fit absolument de même chez nous.

On ne possède aucun renseignement sur ce Thomas de Modène. Il est singulier que les savants italiens, guidés par le nom de Rarisini, n'aient pas fait dans les archives de Modène des recherches sur cette famille. Quoi qu'il en soit, le triptyque du Belvédère n'est pas la seule production

de Tommaso qui soit arrivée jusqu'à nous. Dès 1786, Tiraboschi constatait la présence, dans un couvent de Trévise, d'un tableau de lui peint en 1352¹. Qu'est devenu ce tableau? Je ne sais.

On voit, dans la chapelle de Saint-Venceslas, au Hradschin de Prague, une *Sainte Face* qui est également l'œuvre de Tommaso de Modène et offre une ressemblance frappante avec le panneau du Belvédère.

Le musée Dellà Carità, à Venise, possède une *Sainte Catherine* signée *Toms pictor de Mutina pin. Anno MCCC LI*. Elle est malheureusement tellement repeinte qu'il est impossible d'appeler ce tableau en témoignage de telle ou telle opinion.

Enfin la galerie de Modène contient une *Vierge entourée de saints* signée : *Pulcros aurora mater pia virgo decora p. nobis ora et in mortis nos suscipe ora Thomas fecit 1385*. Le Thomas qui exécutait en 1351 la *Sainte Catherine* de Venise est-il le même que celui qui peignait en 1385 la *Vierge* de Modène? Je ne sais, n'ayant pas vu ce dernier tableau. Le fait n'est pas improbable. Je ne connais pas d'autres œuvres de Thomas de Modène.

Ce qui est hors de contestation aujourd'hui, c'est que Thomas de Modène était un artiste italien, adepte de l'école de Giotto comme tous les artistes italiens de 1350, et ayant porté au cœur de l'Allemagne l'influence et le goût italiens. Nous retrouverons plus loin, quand nous étudierons l'école allemande, les traces bien sensibles de cette influence.

Benozzo Gozzoli. *La Vierge assise* adorée par saint François d'Assise et par saint Renier agenouillés. Fragment de prédelle d'une exécution fine et ferme, de ce grand style qui a produit les fresques du Campo Santo de Pise et du palais Ricciardi de Florence. La cathedra sur laquelle est assise la Vierge est couverte d'une draperie rouge sur laquelle se lisent les initiales OM et FG plusieurs fois répétées. Sur l'ourlet qui borde la partie inférieure du vêtement de la Vierge, l'inscription suivante : *O graciosa virgine Maria pepecatori tv prechie nocte et div vtinam allvi ∴ sol nostra vocata madre*. C'est une acquisition nouvelle qui ne figure pas au catalogue de 1870. Vasari n'est pas assez explicite pour permettre de rattacher la *Vierge* aux œuvres qu'il cite du Gozzoli. Je crois l'attribution juste.

Antonello de Messine. *Le Christ au tombeau*. Tableau connu, cité fréquemment et en dernier lieu par M. Cavalcasselle dans les *Anciens Peintres flamands*. Le Sauveur, vu de face, est soutenu par trois anges

1. *Notizie de pittori, scultori, incisori e architetti degli statti di Modena. Modena, 1786. Page 269.*

sur la pierre du tombeau. Signé sur un cartel de papier fixé au tombeau : *Antonivs Mesanesis*. Figures moins grandes que nature : celle du Christ est coupée à mi-jambes. La tête du Christ est noble, dit très-justement M. Cavalcasselle, mais le peintre a été moins heureux que d'habitude comme énergie d'exécution. En effet, la couleur est terne et la touche plus dure que ferme. Je soupçonne ce tableau, placé trop haut, d'avoir été restauré par des mains peu respectueuses.

Bartolomeo Vivarini. *Saint Grégoire et quatre saints*. Tableau à compartiments séparés par des montants dorés. Personnages en pied, moins grands que nature. Au centre, saint Grégoire ; à gauche, saint Pierre et saint Henri ou saint Louis ; à droite, saint Paul et saint Sébastien. Sous les pieds de saint Pierre l'inscription : *Bartolomeus Vivarinus de Muriano pinxit*. Sous saint Grégoire l'inscription suivante, dont quelques mots sont cachés par la feuillure des montants ; je la donne telle que j'ai pu la lire : *Ambr Viviani Cast^o sant* (une écaille enlevée) *Vic s petrus amentis criecon*. Sous saint Paul l'inscription suivante, qui se rapporte à l'ouvrier qui avait ciselé le bois : *Jacobus de faencie incisit*. Ce tableau ne vaut ni la belle *Vierge* du musée de Naples, ni celle de l'église de San Zanipolo à Venise. Mais tel qu'il est, il donne une idée suffisamment exacte des procédés des Vivarini (ils étaient au moins trois), de leur étrange réalisme, de leur coloris puissant et sauvage. En se transformant à travers deux générations, ce coloris devait produire Titien ; de même que l'idéalisme d'Ottaviano Nelli devait cent ans plus tard aboutir à Raphaël. Je ne plains ni les Vivarini, ni Ottaviano Nelli.

Alvize Vivarini. *La Vierge et le Putto*. Tiers de nature, en pied. La Vierge est assise de face sur un trône à dossier élevé montant jusqu'au haut du panneau. Le Putto, nu, est étendu sur ses genoux, la tête à gauche. Aux pieds de la Vierge, deux anges jouant de la mandoline. Signé : *Alvisivs Vivarinvs de Muriano p.* MCCCCLXXXVIII. Tableau épidermé, ce qui lui donne un aspect relativement pâle que n'a pas, tant s'en faut, *la Vierge et les Saints* du musée de Venise. Cette œuvre soulève une importante question que je me borne à poser. La voici :

Il existe, toujours dans cette magnifique église de San Zanipolo à Venise, un *Christ portant la croix* signé *Lodovicvs Vivarini Murianensis p.* MCCCXIV ; les trois derniers chiffres du chronogramme assez douteux. Je n'ai pas besoin de dire que Lodovicus, Aloisius, Alvize, Alvixe, sont le même nom modifié suivant le génie des langues ou l'inflexion des dialectes : Louis. Or la question est celle-ci : Quel rapport existe-t-il entre le Louis Vivarini qui signait en 1414 le *Christ portant sa croix* de San Zanipolo, et le Louis Vivarini qui signait en 1489 la *Vierge et le Putto*

du Belvédère? L'exécution des deux œuvres est identique; et pourtant il est impossible d'admettre une longévité telle que le même artiste ait pu, à soixante-quinze ans d'intervalle, composer deux œuvres à peu près semblables. Faut-il supposer, avec Ridolfi et Zanotto, qu'il a existé deux Louis Vivarini, l'un père de l'autre? Faut-il, avec MM. Cavalcasselle et Reiset, croire que la date du tableau de San Zanipolo aura été ou détériorée ou mal lue, et porte 1480 au lieu de 1414? Je penche vers cette dernière opinion, mais je ne prétends l'imposer à personne. Quant à la *Vierge* du Belvédère, il y a identité complète entre la date et le caractère de la peinture.

C'est au musée de Venise, dans ses compositions sur la légende de sainte Ursule, qu'il faut voir le Carpaccio. *Le Christ adoré* du Belvédère n'ajoute rien à sa gloire. Personnages de demi-nature. L'œuvre est curieuse pour la signature *Victorijs Carpatjo Venetij opvs 1496*. Incurie ou effet du temps, le tableau m'a paru malade.

Nous ne possédons rien en France du Frioulaïs Marco Basaiti (travaillait de 1480 à 1520), l'aide d'Alvise Vivarini et de Carpaccio. Les œuvres que l'on connaît, les récits des anciens critiques laissent supposer qu'il eut moins de génie propre que de talent à imiter ses contemporains doués d'une personnalité plus accentuée : Palme le vieux, Cimabue, Conegliano, Lorenzo Lotto, Jean Bellin. Le *Christ sur le lac de Tibériade* ne donne pas l'idée d'un talent hors ligne. Personnages de petite nature, en pied, peints dans un encadrement d'architecture : coloris mat et clair. Signé à gauche sur la cimaise de l'encadrement : *Marcus Baxaitij f.* C'est l'esquisse du grand tableau placé aujourd'hui à l'Académie de Venise et daté de 1510. Elle figurait jadis dans la galerie du gouverneur des Pays-Bas autrichiens, Léopold-Guillaume. Le conservateur de cette galerie, Teniers, en a fait une assez curieuse eau-forte.

De Vincenzo Catena (mort en 1530) également inconnu chez nous, un *Chanoine tenant un missel*. Grandeur naturelle, à mi-corps. Il est vêtu d'une robe bleue réveillée par un bout de draperie rose tombant sur l'épaule droite. Signé *Vincentius Catena pinxit*. Gamme claire et mate, touche ferme et froide. L'Académie de Venise possède cinq ou six œuvres du Catena.

Des deux tableaux de Jean Bellin, l'un, le *Jésus au temple*, est fort beau; l'autre, *Portrait de jeune femme*, est fort curieux. *Jésus au temple* — composition ovale en longueur, personnages à mi-corps — représente l'enfant Jésus adoré par saint Joachim et sainte Magdeleine. est de la belle époque du maître et doit avoir été exécuté autour de 1480. On m'affirme que dans une église de Cadore il se trouve une

répétition supérieure à celle-ci. Je ne la connais pas, et donne ce renseignement sans en garantir l'exactitude. L'autre, le portrait, représente une jeune femme, Vénus si l'on veut, assise, nue, vue jusqu'aux genoux,



SAINTE JUSTINE, D'APRÈS MORETTO.

(Galerie du Belvédère.)

de demi-grandeur naturelle. La signature constitue l'intérêt de ce tableau : *Joannes Bellinus faciebat MDXV*. Jean Bellin, étant né en 1426, avait quatre-vingt-neuf ans quand il fit ce portrait. Je ne le donne pas comme un chef-d'œuvre, mais la sénilité de la brosse et l'affaissement

des facultés, fort excusables à un âge si avancé, ne s'y font nullement sentir. Il mourait l'année suivante, formant la transition entre la vieille école de Murano, représentée par les Vivarini et Crivelli, et la nouvelle dont Titien est le type immortel. M. Cavalcasselle signale une réplique de ce portrait, fort endommagée, dit-il, au château de Howard en Angleterre. Je ne la connais pas.

Quant au tableau *Saint Jacques et saint Jean présentant les donateurs*, attribué par le livret à l'école de Jean Bellin, je le regarde comme une copie faite au xvi^e siècle par un artiste de l'école allemande.

Palma Vecchio. *La Vierge assise sous un arbre* soutient l'enfant Jésus sur son genou droit. Autour d'elle sainte Catherine, sainte Magdeleine, saint Célestin, pape, et saint Jean-Baptiste. Fond de paysage. Très-belle composition, exécutée dans cette couleur chaude et ambrée au charme de laquelle il est difficile de se soustraire. Je signale surtout la beauté du paysage.

Les deux tableaux du Bonifazio, l'élève et le fac-similiste du vieux Palme, représentant : l'un, *Saint François d'Assise et saint André* ; l'autre, *Saint Jérôme et saint Jean-Baptiste*, de grandeur naturelle, en pied, formaient certainement les volets d'un triptyque. Qu'est devenu le panneau central ? Dans quelle collection figure-t-il aujourd'hui ? Je n'en sais rien ; et Ridolfi, si explicite à l'égard du Bonifazio, ne donne aucun renseignement à ce sujet. Ils sont fort beaux tous deux.

La *Sainte Justine*, d'Alexandro Bonvicino dit il Moretto, mérite la réputation dont elle jouit. Le Louvre possède deux œuvres du Moretto qui peuvent faire juger de l'aspect de celle de Vienne. Le tableau est haut de six pieds et large de quatre. Figures en pied, de grandeur naturelle. La sainte est debout, dans un paysage, tenant une branche de palmier. Elle regarde à sa gauche ; agenouillé devant elle, un homme richement vêtu qui l'implore : le donateur du tableau. A ses pieds, à droite, une licorne couchée, emblème de la virginité. Cette œuvre est aussi belle, sinon aussi importante, que la *Vierge glorieuse* de Francfort venant du cardinal Fesch. Par le charme, la grâce pleine de noblesse de la tête, par l'élégant enroulement des lignes des deux personnages, elle rappelle le style de Fra Bartholomeo ; par sa couleur vive mais un peu froide, elle se rapproche de l'école du Bellin plutôt que de celle du Titien, dont pourtant Moretto était l'élève. Telle qu'elle est, la *Sainte Justine* vous captive et vous laisse un ineffaçable souvenir. De Mechel l'attribuait au Pordenone, et c'est avec raison qu'on l'a restituée au Moretto.

Le livret ne compte pas moins de trente-cinq Titiens. Un examen un peu attentif permet d'en élaguer la moitié. En outre, dans la seconde



PINX

LE VIEUX CHÊNE

tte des Beaux-Arts.

Dep. A. 7. 1

moitié, on ne retrouve aucun chef-d'œuvre comme l'*Offrande à la fécondité* de Madrid, la *Mise au tombeau* de Paris, la *Présentation au temple* de Venise et l'*Ariadne* de Londres. J'ai noté cependant, comme œuvres remarquables :

La *Vierge entourée de saint Jérôme, de saint Étienne et de saint George*, superbe comme couleur et comme fraîcheur ;

Une *Vierge* tenant l'enfant Jésus debout sur une balustrade, personnages moins grands que nature : la Vierge à mi-corps. Très-beau.

J'ai des doutes sur les œuvres suivantes :

Danaë nue, étendue sur un lit, tournée de gauche à droite. Répétition du tableau de Naples. Dans celui de Vienne, au second plan, on remarque une vieille femme recevant la pluie d'or dans un bassin d'orfèvrerie. Signé sur le lit, à droite : *Titianvs æques cæs*. Je n'ai pas grande confiance dans la signature. Quand Titien signait ses tableaux, il écrivait son nom par un *C*, *Ticianvs*. Je pencherais à voir une répétition libre faite dans l'atelier du maître, mais par un de ses élèves.

La *Femme adultère*. Personnages grands comme nature, à mi-corps. Le Christ est à gauche. La femme coupable, amenée par les prêtres, est au milieu de la composition, tournée vers le Christ. Bonne copie de l'école vénitienne du xvi^e siècle.

Allégorie, sujet bien connu de quiconque a visité quelques galeries étrangères. A gauche, une femme assise, tournée de profil à droite, tenant dans sa main droite une boule de cristal ou une cassolette, ou une aiguière, ou une coupe (celle-ci tient un vase d'orfèvrerie), à laquelle une autre femme, à droite, tournée de profil vers la gauche, conduit un Amour tenant sur son épaule un faisceau de flèches ou un flambeau, ou des armes. Derrière la femme de gauche un guerrier qui la couronne. Personnages de grandeur naturelle à mi-corps. Je ne doute pas que Titien ait peint un original ainsi disposé. Il est même fort probable qu'il l'aura répété plusieurs fois ; mais je suis encore plus convaincu que de nombreuses copies en ont été faites au xvi^e et au xvii^e siècle par des artistes de tous les pays, copiant des copies sans le savoir. Je le répète : cette composition se retrouve dans presque tous les musées. Celle-ci est d'une belle couleur, mais j'ai de la peine à y voir un original.

Les deux tableaux allégoriques de Pâris Bordone, *Guerrier combattant avec les armes de l'Amour*, *Guerrier embrassant une jeune femme*, forment pendants et proviennent de quelque décoration architecturale. Ils m'ont paru indubitables et ordinaires.

Mantegna. *Saint Sébastien attaché à une colonne* permet d'apprécier le dessin ferme, accentué, sévère, le coloris précieux, l'heureuse inspi-

ration de l'antique, qui caractérisent Mantegna. Le saint, vu en pied et percé de flèches, est attaché de face au pied droit d'un arc de triomphe en ruine. Fond de montagnes et de rochers animés de petites figures. Dans la bordure du pied droit, cette inscription disposée verticalement : Το Εργον του Ανδρεου. Le tableau doit être postérieur à 1468 et dater du séjour de Mantegna à Mantoue, quand il y fut appelé par Ludovic de Gonzague pour décorer son palais de Saint-Sébastien. L'artiste avait alors trente-sept ans.

Quant au *Triomphe de Jules César*, frise en grisaille sur papier appliqué sur toile et divisée en quatre parties, ce n'est pas un original, mais une copie réduite, faite sans doute en Italie au XVII^e siècle, des cartons de Hampton-Court. Mantegna a fait une gravure de ses cartons; je crois la grisaille du Belvédère copiée sur la gravure. La lourdeur du dessin et de la touche rend le doute impossible. Elle ne figure pas dans le catalogue de De Mechel et doit être une acquisition récente.

Luca Signorelli. *Adoration des Bergers*. Personnages en pied, moins grands que nature. L'attribution est juste, mais il ne faudrait pas s'en rapporter à cette toile pour apprécier convenablement la science de dessin, l'habileté de composition, les ressources prodigieuses déployées par le peintre cortonnais dans la décoration du dôme d'Orvieto. Là, Luca Signorelli se montre le père direct et légitime de Michel-Ange. Ce n'est pas le cas pour l'*Adoration des Bergers* du Belvédère. *Aliquando bonus dormitat Homerus*.

Le catalogue inscrit sous le titre vague d'École florentine un *Portrait de jeune homme* de grandeur naturelle, tourné de trois quarts vers la droite et vêtu de noir. J'ai tenté de suppléer au silence du catalogue et n'ai pas été plus heureux. Le nom de Franciabigio m'est venu à l'esprit, mais je le donne d'une façon dubitative. C'est une œuvre florentine entre 1490 et 1510. Dessin plein de style, modelé très-ferme, sentiment très-vif de la réalité, mais traversant une intelligence qui n'a rien de la brute. Tout le buste se détache sur une draperie à ramages blancs sur blanc.

En fait de Pérugins, le Belvédère peut soutenir la comparaison avec les premiers musées de l'Europe, ceux d'Italie exceptés, bien entendu. Les trois tableaux suivants sont trois chefs-d'œuvre :

La Vierge avec l'enfant Jésus sur un trône entourée de saint Pierre, saint Jérôme, saint Paul et saint Jean-Baptiste. Personnages de grandeur naturelle en pied. Magnifique peinture signée sur l'escabeau de la cathedra : *Presbiter Johannes Christofori Deterreno fieri fecit MCCCCLXXXIII*. L'édition de Vasari de Lemonnier ne le mentionne pas; mais Passavant, qui a laissé échapper bien peu de choses, l'indique avec éloges et fait jus-

tement remarquer qu'il est, comme qualité, égal à la *Vierge* de la Tribune de Florence. Il ne dit pas d'où il provient.

La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Au fond deux saintes femmes en prière, dont l'une tient une palme, signé : *Petrus Perusinus pinxit*. La Vierge est assise et vue jusqu'aux genoux. J'ignore également sa destination première et ses pérégrinations avant d'arriver au Belvédère. Il a dû être exécuté avant 1500, c'est-à-dire à la plus belle époque du maître.

Enfin le *Baptême de Jésus-Christ*, de la hauteur d'une predelle. C'est une petite merveille. L'on sait que le Pérugin exécuta deux *Baptême du Christ*. Le premier figurait sous l'*Ascension* maintenant à Lyon; le second décorait un autel dans l'église Saint-Augustin, à Pérouse. Mais l'on sait également que le premier est resté en France et fait aujourd'hui partie du musée de Rouen, et que le second, — qui, du reste, n'a pas la forme d'une predelle, — figure encore dans l'église de Saint-Augustin. Je ne puis donc dire d'où vient le *Baptême* du Belvédère, mais je puis assurer que c'est une œuvre des plus précieuses.

De Raphaël le Belvédère possède un seul tableau. Il est connu sous le nom de *la Vierge à la prairie* (*la Madonn' alla verde*); car ce beau génie a eu la bonne fortune de voir donner à toutes ses créations un surnom qui constate à la fois leur authenticité et leur illustration. *La Vierge du grand-duc*, *la Vierge au donataire*, *la Vierge au chardonneret*, *la Vierge au baldaquin*, *la Vierge de saint Sixte*, *la Vierge à la jardinière*, sont autant de dénominations qui désignent un tableau spécial et non un autre : il n'y a pas à s'y tromper. Ici je suis trop heureux de laisser la parole à M. Passavant, la principale autorité en fait de Raphaëls : « La Vierge assise dans une campagne, se penchant vers l'enfant Jésus qu'elle tient devant elle, et tournant un peu la tête à gauche, regarde le petit saint Jean. Ce dernier, à genoux, présente une petite croix à son divin compagnon, qui la saisit de la main droite, en le considérant avec une expression à la fois douce et sérieuse. Le fond offre un joli paysage, où l'on voit une ville au bord d'un fleuve. Le gazon le plus rapproché des figures est émaillé de fleurs et de plantes, dans le genre de Léonard de Vinci, ce qui fait que Chrestien de Mechel a caractérisé cette Madone en lui donnant le nom de *Vierge dans la prairie*, *Die Jungfrau im Grünen*. De tous les tableaux de Raphaël, c'est celui qui se rapproche le plus de la manière de Léonard de Vinci, autant par l'expression des têtes et la pose des enfants que par le jet des plis des vêtements et le ton brun du paysage. Quant à la couleur, toutefois, elle est complètement analogue à celle de Giovanni Santi et du Pérugin. Ce

genre de coloris que Raphaël conserva, sauf quelques modifications, jusqu'à la fin de sa vie, affecte des tons gris-bruns dans les ombres, rougeâtres dans les transitions, et blanchâtres dans les lumières. La robe rouge de la Vierge est fortement glacée, mais le bleu de son manteau s'étant un peu affaibli, il en résulte que cette partie et ses ombres surtout manquent de vigueur. Sur la bordure du vêtement de la Vierge, on distingue au milieu des ornements le millésime MD^oVI. La conservation de ce tableau est bonne, à l'exception de quelques endroits qui ont été un peu trop nettoyés et tachés.

« Nous savons par Baldinucci que de son temps (1681-88) ce tableau se trouvait encore à Florence, chez les héritiers de Taddeo Taddei, pour lequel, comme Vasari nous l'apprend, le jeune peintre d'Urbain peignit deux Madones qui toutes deux, quoique témoignant les progrès que Raphaël avait faits dans cette ville, rappelaient encore les Vierges du Pérugin. Baldinucci remarque encore plus loin que les héritiers du sénateur Giovanni Taddei vendirent ce tableau moyennant une somme considérable à l'archiduc Ferdinand-Charles du Tyrol. Ce fut probablement en 1661, lorsque ce prince, accompagné de l'archiduchesse Anne, sa femme, fille du grand-duc Cosme II, séjournait à Florence, où il resta jusqu'au 2 février 1662. Après la mort de l'archiduc, laquelle arriva bientôt après (le 31 décembre 1662), le tableau entra dans la remarquable collection d'armures et d'objets d'art fondée par son grand-oncle au vieux château d'Ambras, car il est parfaitement décrit sous le n° 135 de cette collection. En 1773, il fut transporté avec d'autres ouvrages d'art dans la galerie impériale à Vienne, laquelle, à cette époque, était encore dans le Stallburg. Mais, depuis 1777, il est au château de plaisance nommé le Belvédère. »

Je crois devoir ajouter à ces lignes quelques observations suggérées par un examen attentif et plusieurs fois renouvelé. Les deux mains de la Vierge s'appuyant sur le ventre de l'enfant Jésus étaient à l'origine plus longues qu'elles ne le sont maintenant. Raphaël a reconnu, avec raison selon moi, que cette longueur, si elle donnait plus d'élégance aux mains, les faisait aussi paraître maniérées. Il en a diminué les contours de quelques lignes. La trace de ce *repentir* est parfaitement visible. En outre, le modelé de la figure de la Vierge forme une espèce de saillie sur le plan du panneau. Je ne m'explique pas bien cette saillie, que je ne crois pas exister dans d'autres œuvres du maître. Telle qu'elle est, *la Vierge à la prairie* est un chef-d'œuvre de premier ordre, qui ne jouit pas de la réputation qu'il mérite.

Jules Romain. *Le Saint-Esprit planant au-dessus des évangélistes*

groupés sur des nuages. Les évangélistes sont représentés par leurs animaux symboliques. Petit tableau octogone qui, comme dessin, rappelle involontairement la *Vision d'Ézéchiël* du palais Pitti. L'on pourrait croire que le carton a été dessiné par Raphaël. Le dessin a cette fermeté de bas-relief, la couleur a cette dureté de ton, qui caractérisent la manière de Jules Romain.

On sait l'admiration qu'éveillaient chez Raphaël les œuvres de son ami Francesco Francia de Bologne. Celui-ci d'ailleurs n'était pas en reste avec son admirateur, témoin le sonnet qu'il adressa à l'*excellent peintre Rafael Sanzio le Zeuxis de notre siècle*. Toute belle que soit la *Vierge glorieuse* du Belvédère, elle ne peut cependant lutter avec les tableaux de la Pinacothèque et du dôme de Bologne. La vierge est assise sur un trône à dossier élevé, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qui contemple le petit saint Jean placé aux pieds de la Vierge. Autour d'elle, sainte Catherine et saint François en adoration. Signé : *Francia aurifaber bono*. L'exécution rappelle beaucoup celle des toiles datées de 1500 à 1510, quand le Francia avait de cinquante à soixante ans.

Un autre artiste qui a exercé sur Raphaël une action assez prépondérante pour lui faire modifier sa manière péruginesque, le dominicain fra Bartolomeo della Porta, est représenté par une magnifique *Présentation au Temple* presque aussi belle que la grande *Vierge* de Paris. Les personnages sont en pied, un peu moins grands que nature. Sur le sous-bassement de la cathedra cette touchante inscription : *1516. Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio*. Le vœu ne devait pas tarder à s'accomplir. L'année suivante, les dominicains de Florence priaient pour le repos de l'âme de Fra Bartolomeo. Jusqu'en 1780 ce tableau n'avait pas quitté le couvent de Saint-Marc, à Florence. Cette année, le grand-duc de Toscane, Léopold d'Autriche, le remplaça par une copie et le fit transporter dans la galerie des Offices. Quelques années après, — postérieurement à 1784, puisqu'il ne figure pas dans le catalogue de Chrestien de Mechel daté de cette année, — Léopold le céda à son frère Joseph II, qui en orna la galerie du Belvédère.

En 1503, après la vilaine affaire de Savonarole, fra Bartolomeo trouva au couvent de Saint-Marc un novice de treize ans dont il fit d'abord son élève, ensuite son imitateur le plus habile et enfin l'héritier de ses des- sins et de ses études, toute la fortune du pauvre religieux. C'était le fils de Bernardino del Signoraccio, de Pistoie. Il est connu dans l'histoire des arts sous le nom de fra Paolo ou fra Paolino. Les tableaux du Paolino sont rares. On en trouve à Vienne, à l'Académie des beaux-arts de Florence, et dans les églises de sa ville natale. Ils reproduisent la composi-

tion, le dessin et la couleur du maître, mais affaiblis et baissés de plusieurs tons.

Celui du Belvédère porte dans l'œuvre du fra Paolino la plus ancienne date connue. Il représente la *Vierge assise sur un trône*, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et entourée de saint Dominique, de saint Pierre de Vérone, de sainte Catherine de Sienne, de sainte Barbe, de sainte Magdeleine et de sainte Catherine d'Alexandrie. Personnages en pied un peu moins grands que nature. Sur le soubassement du trône, l'inscription suivante : 1510. *Sub tuum præsidium confugimus sancta dei genitrix*. Puis, sur un cartellino, les préceptes de la vie cénobitique. Fra Paolino mourut à Pistoie le 3 août 1547. Le père Marchese lui a consacré une notice dans son livre sur les *Artistes dominicains*, mais il ne cite pas le tableau du Belvédère. Il y sera sans doute arrivé à la même époque et de la même façon que le fra Bartolomeo.

Bernardino Luini. *Hérodiane tenant la tête de saint Jean*. Au près d'elle le bourreau, une grosse verrue sur le nez. Figures à mi-corps, moins grandes que nature. Répétition d'un sujet familier à Luini. L'attribution est juste, si l'on compare cette *Hérodiane* à toutes celles regardées comme de Luini. Mais le doute est permis; et il est légitime de supposer que Césaire da Cesto, Beltraffio, Melzi, Solario, le Salaïno, ont exécuté quelques-unes des Hérodiades mises jusqu'ici sur le compte de Luini. Toujours est-il que, jusqu'à ce que l'on ait produit des preuves manifestes en faveur de tel ou tel autre élève de Léonard, il serait imprudent de débaptiser les Hérodiades de Luini. Celle-ci est fort belle et fort bien conservée.

Des cinq tableaux exposés sous le nom d'André del Sarto, deux seulement m'ont paru pouvoir soutenir cette attribution : *Tobie et l'Ange* et *le Christ mort*.

Tobie et l'Ange est cintré; personnages en pied un peu moins grands que nature. Composition très-belle, mais couleur épidermée. L'édition de Vasari de Lemonnier n'en parle pas.

On sait que *le Christ mort* avait été commandé à André par Giambatista Puccini vers 1516, lorsqu'il avait déjà pris des engagements avec François I^{er}, et que c'est pour se disculper du reproche de travailler pour d'autres que pour le roi, que ses amis l'engagèrent à venir en France en 1518. C'est une fort belle œuvre. Personnages grands comme nature. Au premier plan le Christ est étendu sur le tombeau de droite à gauche. Derrière lui, au second plan, la Vierge et les anges pleurant. Signé : AND. SAR. FLO. FAEB. Vasari nous apprend qu'André en avait fait faire une gravure par Agostino Veneziano, mais que, ne la trouvant pas satis-

faisante — *ma non essendo riuscita molto bene*, — il se refusa à payer le travail d'Agostino.

Jupiter et Io a toujours passé pour être l'œuvre de Corrège. Au siècle dernier, cette composition quasi obscène soulevait l'admiration des



PAQUIER. D.

FRA BARTOLOMEO. P

DELL'ANGLE. SC.

PRÉSENTATION AU TEMPLE, D'APRÈS FRA BARTOLOMEO.

(Galerie du Belvédère.)

philosophes. Le tableau aura sans doute été fatigué par le temps, et la couleur argentine du maître aura disparu; tel qu'il est, il est bien difficile d'y voir un original et impossible de s'enthousiasmer. Il en existe plusieurs répétitions. Le musée de Berlin en possède une dont la tête a été refaite par Prud'hon, dit-on.

Ce caractère d'originalité me paraît plus certain dans l'*Enlèvement de Ganymède*, panneau en hauteur qui a dû être composé pour une destination déterminée à l'avance. En haut, le jeune berger, enlevé par l'aigle, se presse contre lui et se soutient sur ses ailes; en bas, son chien, épagneul blanc, regarde son maître disparaître et aboie. Paysage montagneux. « Les teintes les plus délicates, dit M. Charles Haas, et les glacis ont été effacés par le temps. Le mal principal est qu'avant que ce tableau ait été placé au Belvédère, il s'était trouvé dans un lieu exposé aux rayons du soleil. Nous devons ce tableau, ainsi que d'autres du Corrège, au grand amour de l'empereur Rodolphe II pour les arts. Ce fut ce monarque qui en fit une collection qui ensuite fut transportée à Vienne. »

Le catalogue de De Mechel attribue au Corrège le *Cupidon se taillant un arc*. Celui de M. Érasme d'Engert le donne au Parmesan, et je ne sais si ce second baptême est plus heureux que le premier. Si c'est un original du Parmesan, il n'ajoute absolument rien à sa gloire; si c'est une ancienne copie, elle est excellente. Comme *Jupiter et Io*, comme l'*Enlèvement de Ganymède*, le *Cupidon se taillant un arc* a été épidermé.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Don Diego Velasquez. *La Famille de l'artiste*. Tableau traité en esquisse, petite nature. Velasquez s'est représenté dans son atelier, entouré de sa femme et de ses enfants dont il fait le portrait. Au fond, sur un chevalet, le portrait de Philippe IV. Après avoir décrit ce tableau, le catalogue ajoute: « C'est un de ses principaux ouvrages et le tableau le plus marquant que l'Allemagne possède de lui. » D'un autre côté, M. William Stirling, dans sa monographie de Velasquez, l'apprécie ainsi: « C'est une des plus importantes productions du maître qui se trouvent hors de la Péninsule; les figures brillent comme des bijoux sur le fond sombre. Comme fidèle représentation de la vie réelle, il est bien peu de tableaux qui surpassent celui-ci, et peut-être doit-on le mettre au-dessus des *Meninas*. » Je regrette de ne pas pouvoir partager l'opinion de MM. Érasme d'Engert et William Stirling, mais l'effet produit sur moi a été tout différent. Il m'a semblé que cette esquisse — dont je ne conteste nullement l'authenticité — était traitée dans une gamme noire, lourde et pâteuse, que l'on rencontre rarement dans l'œuvre d'un des talents les plus de niveau avec lui-même qui furent jamais. J'en connais peu d'aussi faibles.

On retrouve Velasquez avec sa prodigieuse sûreté de main, son audace de touche, l'éclat de sa couleur et l'accent de son modelé dans

le *Portrait de l'Infante Marie-Thérèse*. La future reine de France est vue debout, de grandeur naturelle, à mi-jambes, tournée de trois-quarts à gauche. Le Louvre possède une répétition de ce portrait (la tête seulement) dans la collection La Caze, n° 37.

De Murillo, un petit *Saint Jean enfant caressant un mouton*, figure en pied, grandeur naturelle. Excellent tableau, mais qui ne dispense pas du voyage d'Espagne ceux qui veulent savoir ce qu'il y a derrière le nom de Murillo.

C^{TE} L. CLÉMENT DE RIS.



LE

PLAFOND DE M. CABANEL



Il est des artistes dont le rôle a plus d'importance que les œuvres, et qu'on dirait destinés à maintenir certain niveau, à sauver certaines traditions en péril. Ce n'est pas à dire qu'ils ne puissent avoir leur jour d'éclat ; mais ce qui frappe surtout en eux, ce qu'il importe de relever, c'est l'espèce de fonction qu'ils remplissent. Leur talent est comme le lien fragile qui rattache

tant bien que mal au passé les jeunes générations qui s'élèvent. Ils sont élégants, savants, quelquefois précieux, jamais passionnés. Ils jouissent enfin d'une renommée légitime, qui reste un peu confuse pour la foule et repose bien plus sur l'estime des délicats que sur l'enthousiasme du public. Telle est, ce nous semble, dans l'école actuelle, la physionomie de M. Cabanel.

Il débuta, il y a quelque vingt ans, en digne pensionnaire de Rome, par une *Mort de Moïse* fort imposante et tout empreinte naturellement du voisinage de Michel-Ange. Puis ce fut un *Martyr chrétien* plus religieux que pittoresque, une *Glorification de saint Louis*, page solennelle, où perçait déjà l'influence de maîtres plus modernes à travers la discipline salutaire de l'école. Enfin, M. Cabanel se dégagea des leçons et des souvenirs, il fut lui-même dans la mesure de son tempérament, sans descendre néanmoins des hauteurs où son éducation l'avait porté. Il continua de rêver grande peinture, et pendant une assez longue période, aux épreuves publiques, on a pu se convaincre des nobles aspirations dont je parle. Il y eut bien quelques échappées romanesques, telles que *la Veuve du maître de chapelle* et *le Poète florentin*, mais le sentiment restait élevé. Depuis

la *Nymphe enlevée par un faune* jusqu'à la *Françoise de Rimini*, en passant par cette *Naissance de Vénus*, qui reste, à tout prendre, la plus heureuse expression de sa manière, c'est presque toujours à des données classiques que l'artiste a demandé le succès¹. Et tandis qu'autour de lui chacun de ses émules a réduit insensiblement sa peinture au niveau de la mode, qu'on est descendu du *Siècle d'Auguste* au *Duel de Pierrot*, qu'on a fait de l'art avec ses voyages, de l'art poli, joli, que sais-je encore? M. Cabanel est resté peintre d'histoire. Cette persistance lui fait une originalité qui, sans en avoir l'air, en vaut bien d'autres.

L'œuvre la plus récente offerte par l'artiste à l'appréciation des gens de goût est un grand plafond de forme ovale, exposé naguère à l'École des beaux-arts, et autour duquel, grâce au courant qui met toute peinture à la mode, les visiteurs ont afflué. Ce plafond, élégamment encadré dans l'architecture de M. Lefuel, devait orner l'escalier du pavillon de Flore, aux Tuileries. On sait, hélas! comment cette destination se trouve impossible; mais les monuments publics sont nombreux, leur embellissement n'est jamais fini, nous ne doutons pas que, dans la pensée de l'administration, l'œuvre de M. Cabanel n'ait déjà quelque place digne d'elle. Et néanmoins une harmonie fera défaut, une intention du peintre sera perdue, puisqu'il s'était inspiré des lieux mêmes qu'il décorait, et qu'aux murs du pavillon de Flore il voulait suspendre le Triomphe de la déesse. Le *Triomphe de Flore*! Ah! l'admirable thème, l'heureux prétexte pour réunir dans un ensemble ce que la fantaisie peut imaginer de plus riant, et ce que la palette a de plus frais! Se figure-t-on l'apothéose des grâces printanières au milieu d'une avalanche de fleurs, et le feuillage! et la rosée! et les Zéphyrs se jouant dans la lumière du matin! C'est-à-dire que pour certaines imaginations de peintre ce serait une telle fête, qu'on aurait à craindre quelque peu d'intempérance. Mais restons avec M. Cabanel.

En haut de son immense toile, baignant dans une douce clarté, Flore est assise sur un char d'or que traîne vers l'Orient un couple de jeunes femmes vêtues de gaze. La route est un nuage, les rênes sont deux guirlandes, et l'Amour précède en éclaireur le charmant attelage. Au-dessus, vers la droite, Apollon se lève comme pour illuminer le passage de la déesse, et celle-ci tournée vers nous, souriante et la tête haute, semble humer avec délices l'air chargé de parfums. Derrière elle, au-dessous du Zéphyr ailé qui gonfle son écharpe et soulève ses cheveux, des canéphores mon-

1. Dans ses tableaux il a cherché la beauté, dans ses portraits il a souvent trouvé le style.

tant avec respect, et des jeunes gens offrant des branches d'arbre couvertes de cette neige rosée, la promesse des fruits; puis, en descendant le long de la toile, un groupe vermeil savamment emmêlé d'où surgissent, pour jeter des fleurs, des femmes demi-nues. Et les deux bras d'une blonde sont les anneaux de la chaîne vivante qui descend toujours, sinueuse avec l'ovale du tableau qu'elle remplit en bas dans toute sa largeur. Et, le cortège étant infini, on en voit la suite se perdre dans l'espace en formes indécises. Voilà dans son ensemble l'aspect de cette œuvre fort simple de conception, trop même, pourrait-on dire, en face du vaste champ que l'artiste avait à remplir. Certains morceaux sont remarquables dans le plafond de M. Cabanel, bien dessinés et même bien peints, gracieux d'arrangement, très-habiles de combinaison, mais avant de se rendre compte de ces qualités, en entrant, on ne pouvait se défendre de trouver ce grand ciel un peu vide. Ah! c'est que l'imagination, l'abondance, l'instinct de créer sans mesure, ce don des fées ne se remplace pas plus qu'il ne s'acquiert. Certaines parties, disons-nous, sont irréprochables dans le *Triomphe de Flore*, entre autres le groupe le plus brillant, celui dont se détachent les deux femmes qui versent une corbeille de fleurs, et qui nous semblent d'un jet très-heureux sous des tons agréables. Pourquoi faut-il que M. Cabanel ait cru devoir changer le caractère de sa composition dans les groupes inférieurs? En haut ce n'est que fraîcheurs et qu'élégances, et voilà qu'à mesure que l'œil descend, le diapason baisse, le dessin s'accroît et la couleur s'assombrit, si bien que l'un devient lourd et l'autre cru. Je comprends que le peintre ait usé des moyens ordinaires pour faire avancer ses figures, mais était-il besoin d'en modifier ainsi le sentiment, d'introduire par exemple à la cour de Flore une sorte de soldat romain qui n'est qu'une *étude* fort soigneusement faite, et dont il est impossible vraiment de justifier la présence? On pourrait multiplier les réserves, soit au sujet de l'Apollon, soit au sujet de l'expression de la Flore qui n'a peut-être pas toute la dignité désirable, — et cependant, si l'on veut rester juste, il faut affirmer, en regardant tout cet ensemble, que peu d'artistes de nos jours seraient capables de la tenue d'esprit qu'il suppose. M. Cabanel ne dit rien de bien vif ni de bien neuf, mais il sait sa langue, il la respecte, et devant sa peinture on se sent en bonne compagnie. Or cela devient rare par la période de violence et de puérilité que traverse le goût public.

En dehors des *Cinq Sens*, jolies compositions qui nous reviennent en mémoire, et qui furent faites autrefois pour une habitation particulière, le *Triomphe de Flore* est, croyons-nous, le premier plafond sorti des pinceaux de M. Cabanel. Qu'il nous permette d'émettre quelques doutes sur

son aptitude à ce genre de travail. Un plafond est une œuvre toute spéciale dont les conditions sont avant tout décoratives et qui demande chez l'artiste la fécondité de l'invention jointe au sentiment de l'effet, sans quoi tout l'art du monde est inutile. Nous parlions tout à l'heure de langue à propos de M. Cabanel, — eh bien, s'il fallait continuer le rapprochement, nous dirions volontiers que les plafonds et les autres peintures de cet ordre sont un peu comme le théâtre en littérature. La composition, l'ensemble, y priment de beaucoup la valeur du détail. Le style, si pur qu'il soit, n'a jamais fait vivre une pièce, de même, le savoir, la correction, l'habileté la plus experte, ne suffisent pas à bien peindre un plafond. On peut dire ces choses à M. Cabanel, il est assez distingué d'ailleurs pour trouver des revanches consolantes. Qu'il se reprenne aux thèmes éternels, aux Ève, aux Psyché, à ces compositions simples et choisies, où l'étude est la bien venue et même où quelque recherche ne déplaît pas. Les sujets ne sont jamais vieux en art; Vénus a défrayé toute l'antiquité comme la Vierge toute la Renaissance, et demain l'une ou l'autre peuvent encore baptiser un chef-d'œuvre. Pourvu qu'en ces visées traditionnelles M. Cabanel résiste à la tentation du joli, qu'il se tienne en garde contre l'affadissement, la fausse élégance et les autres écueils de sa manière, il est sûr de soutenir dignement son passé¹.

Le *Triomphe de Flore*, à l'heure qu'il est, doit être à Vienne, où il représentera fort convenablement l'art français. Il est bon qu'en Allemagne on ne nous croie pas exclusivement voués aux genres inférieurs et purement pittoresques où nous excellons à vrai dire. Ils admireront de reste la fraîcheur ou la lumière de nos paysages, le rendu de nos natures mortes, le fini merveilleux de nos épisodes militaires, qu'ils s'aperçoivent au moins que le sens des œuvres d'imagination n'est pas tout à fait perdu. C'est ce dont les avertiront le plafond de M. Cabanel et quelques autres toiles clair-semées. Puis le *Triomphe de Flore* nous reviendra, nous le reverrons à sa place définitive, et l'on pourra constater à loisir que, s'il n'élève pas l'artiste au-dessus du rang qu'il occupe parmi ses contemporains, il ne l'en fait pas déchoir non plus, — et c'est quelque chose, quand il s'agit d'une tentative de cette importance.

SAINT-CYR DE RAYSSAC.

1. Quant à la peinture monumentale, c'est une entreprise d'une autre espèce où des natures comme la sienne ne parviendront jamais qu'à montrer avec talent l'insuffisance de leur effort.

LA

GALERIE DE M. ROTHAN¹

II.



L'ÉCOLE flamande commence chez M. Rothan avec un maître hardi et naïf, Pierre Breughel le vieux, qui appartient au xvi^e siècle aussi bien par sa biographie que par l'humeur quelquefois un peu rabelaisienne des sujets qu'il aime à traiter. Il est comique avec gravité, et dans ses gaietés les plus folles il a du style, ou tout au moins du caractère. Mais il ne s'agit ici ni d'une de ces diableries que Jérôme Bosch avait mises à la mode, ni d'une de ces kermesses rurales où la fantaisie des danseurs prend volontiers de si libres allures. Le vieux Breughel savait être sérieux, et il le montre bien dans

la série des petits tableaux circulaires où il a personnifié les Quatre Saisons. Nulle trace d'allégorie d'ailleurs, nulle recherche mythologique. Au moment où Otto Venius s'égare à la poursuite de symboles agaçants comme

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. VII, p. 273.

des rébus, Pierre Breughel ne croit qu'à la nature. Une femme qui traverse la campagne couverte de neige représente l'Hiver : le reste est à l'avenant, les trois autres Saisons étant caractérisées par des figures de paysans occupés à des travaux ou à des jeux champêtres. Pas la moindre visée littéraire; tout est purement pittoresque. Ces paysanneries sont nettement écrites, et elles saisissent le spectateur, autant par la vigueur avec laquelle les personnages s'enlèvent sur les fonds que par l'accent énergique des physionomies et des costumes. L'élimination volontaire du détail augmente l'effet optique de l'ensemble. Le vieux Breughel a des rudesses exquises : c'est l'homme des notes résolues et des silhouettes vaillamment découpées.

A côté de ces rusticités systématiques, les paysages et les figurines de Breughel de Velours, l'un des fils de Pierre, nous apparaissent comme les œuvres d'un civilisé qui cherche le charme. Artiste d'une dextérité rare, Breughel de Velours est arrivé parfois à des résultats d'une étonnante finesse. M. Rothan possède de lui deux paysages quelque peu chimeriques dans leurs perspectives bleuâtres, où se meuvent des populations dont nul ne pourrait faire le recensement : voituriers conduisant leurs chariots, paysannes revenant du marché, enfants et chiens courant dans la poussière des routes, tout un monde vivant et respirant à l'aise sur des panneaux de quelques centimètres carrés. Si Breughel a fait la gageure d'étonner les curieux par ses tours d'adresse, il a certainement gagné son pari : dans les deux tableaux que nous avons sous les yeux, il se montre le plus patient des miniaturistes.

Le procédé de Jacques d'Arthois est bien différent. L'idéal a changé, la pratique s'est élargie sous l'influence souveraine de l'école d'Anvers. Le tableau de J. d'Arthois que possède M. Rothan est deux fois digne d'intérêt, car aux mérites qui appartiennent en propre au paysagiste de Bruxelles il ajoute cette particularité assez rare que David Teniers y a introduit des figurines, entre autres une bohémienne disant la bonne aventure à un passant. Ces petits groupes, éparpillés dans la campagne, sont de l'allure la plus spirituelle.

Voici enfin deux œuvres d'un autre paysagiste flamand qu'on dit avoir étudié sous J. d'Arthois, Huysmans de Malines. On rend aujourd'hui justice à ce maître, dont les qualités sont bien faites pour plaire aux modernes. Huysmans a cherché la couleur dans le paysage, et aussi une sorte de grandeur qui dépasse un peu les préoccupations flamandes. Dans les tableaux de la galerie de la place Saint-Georges, le ciel est d'un bleu intense; les terrains, éboulés et ravinés par les pluies, entr'ouvrent leurs flancs où dominent les ocres et les rougeurs ferrugineuses : les ver-

dures sont du ton le plus riche et le plus puissant. Mais Huysmans ne se borne pas à exalter les colorations; il a le sens des compositions poétiques, des sites solitaires qu'ont dévastés les ouragans, et il dispose avec une science profonde les éléments de ses paysages qui pourraient servir de décor à des scènes tragiques. Il y a dans un des tableaux de M. Rothan un certain chemin d'un aspect sinistre. On y serait fort décemment assassiné. Decamps, Adrien Guignet et plus d'un contemporain ont été sérieusement touchés du talent de l'artiste qui, en raison du long séjour qu'il a fait à Malines, a vu le nom de cette ville s'ajouter à son nom. Et puisque l'occasion se présente ici, faisons remarquer que si Corneille Huysmans était ainsi désigné par les amateurs de son temps, c'est sans doute parce qu'il fallait le distinguer d'un homonyme plus ou moins redoutable. Ce rival, dont les livres ne parlent pas, était son frère Jean-Baptiste, né à Anvers en 1654 et par suite un peu plus jeune que Corneille. L'injustice entrant pour beaucoup dans les jugements humains, le frère aîné a gardé toute la renommée. Un tableau acheté il y a dix ans par le musée de Bruxelles nous permet d'être plus équitable. Il porte la signature de J.-B. Huysmans (1697), et il est tout à fait digne de Corneille, à qui il est naturellement attribué.

Ces peintres flamands ont été d'excellents portraitistes. Indépendamment de la délicate effigie d'une jeune femme du temps de Henri IV, dans le style de F. Porbus, — avec un modelé plus attendri néanmoins et plus suave, — M. Rothan possède deux Philippe de Champaigne dont il faut dire quelques mots. L'un est un buste du cardinal de Richelieu; l'autre, de beaucoup plus significatif, nous met en présence d'un personnage de haute volée que nos ardentes recherches n'ont pu réussir à nommer encore. C'est évidemment un savant. Vêtu de noir et enveloppé d'une sorte de manteau qui laisse à découvert des manches blanches, il étend la main sur un livre auprès duquel se déroule le feuillet d'un manuscrit couvert de caractères arbitrairement imités du grec. Devant lui, un compas et un porte-crayon. Au fond la campagne, avec un château en ruine et quelques arbres sur un monticule désolé. Tête superbe d'ailleurs, intelligente et pleine de pensée. La main étendue au premier plan est d'un dessin sévère et du plus grand goût. Ce fier portrait de Philippe de Champaigne ne serait déplacé dans aucun musée. Le savant éditeur de Pascal, M. P. Faugère, estime que le mystérieux personnage pourrait être le duc de Roannais. Certains détails confirmeraient cette conjecture. Le duc était un lettré, il avait renoncé au monde pour la retraite; il appartenait par ses tendances au groupe de Port-Royal; enfin il portait, comme le dit Saint-Simon, « une

manière d'habit ecclésiastique sans être jamais entré dans les ordres ».

L'école de Van Dyck est représentée chez M. Rothan par un des disciples du maître, David Beck. Ses œuvres sont singulièrement rares, et, s'il le faut avouer, nous n'en avons jamais rencontré une seule. Cette raison explique suffisamment pourquoi nous aurions eu quelque peine à reconnaître David Beck. Une inscription, qui figurait au revers du tableau avant le rentoilage, a permis à M. Rothan de nommer l'auteur du portrait qu'il possède. Ce Beck, Hollandais par la naissance, était devenu Flamand en s'enrégimentant parmi les sectateurs de Van Dyck. Il réussit fort en Angleterre à la cour de Charles 1^{er}, et en Suède chez la reine Christine, dont il fut pendant longtemps le peintre en titre d'officé. L'admiration qu'il professait pour Van Dyck et l'étude qu'il avait faite de ses méthodes ont laissé une trace évidente dans le portrait de gentilhomme de la galerie de M. Rothan. La tête est lumineuse et vivante; toutefois il faut croire que le modèle n'a pas permis à David Beck de terminer complètement d'après nature le tableau commencé. Il a posé pour le visage, mais non pour les mains, que l'artiste a dû peindre d'après le premier venu. Ces mains vulgaires ne sont vraiment pas dignes d'un gentleman dont la physionomie était si distinguée et si fine.

Mais voici un portrait bien autrement rare et précieux, un portrait de David Teniers le fils, ce qui montre une fois de plus que ces braves Flamands du xvii^e siècle savaient tout faire. Il s'agit d'un personnage vêtu de noir et debout auprès d'un meuble sur lequel est placé un pli adressé *aux États*. Est-ce un diplomate ou un politique? Je ne le crois pas : les deux clefs qu'il tient à la main et qui ne sont point les clefs symboliques d'un de ces enfonceurs de portes ouvertes qu'on appelle des chambellans donnent à penser que nous avons affaire à l'intendant d'une grande maison, homme important d'ailleurs, qui prend soin de tout et ne s'oublie pas dans la répartition des trésors de la cave. Robuste, haut en couleurs, débordant de vie, il est superbe; et, dès qu'on l'a vu une fois, on ne l'oublie plus. La tête, le vêtement, les accessoires placés sur la table ont cette largeur magistrale qui n'appartient qu'à Teniers, ce virtuose de la touche expressive. Rien n'est plus rare, on le sait, que ces petits portraits de Teniers. Celui-ci provient de la collection de M. de la Béraudière. Nous faisons un cas particulier de ce chef-d'œuvre intime où se retrouvent la bonhomie, la finesse, l'allure franche, et beaucoup d'esprit brochant sur le tout.

David Teniers est aussi l'auteur d'un petit *Fumeur*, qui rentre dans sa manière connue et qui réunit tous les mérites qu'on est accoutumé de rencontrer chez le maître flamand. Il faisait, dit-on, ces tableaux en se

jouant et presque sans y penser. Et pourtant la prestesse du pinceau ne lui a jamais fait défaut, pas plus que le sentiment vrai des attitudes et des physionomies. Teniers était une nature parfaitement équilibrée; il avait la sérénité et la verve. On éprouve une sorte de satisfaction à savoir que la vie a été douce à ce bon travailleur : il avait trouvé dans Anne Breughel une femme aimable, la fortune lui sourit et il vécut noblement. Lorsqu'en se promenant dans la campagne il regardait son petit château des Trois-Tours, il pouvait se dire qu'il avait bien mérité tous ses bonheurs.

L'influence de Teniers s'étendit au loin et il en reste une trace manifeste dans David Ryckaert, le troisième du nom. De ce maître, un peu inégal parfois et qui n'était nullement un génie, on voit chez M. Rothan un *Intérieur de cuisine* avec une belle signature à paraphe et la date 1656. Des légumes, des chaudrons, des ustensiles de tout genre emplissent cet intérieur, où le coloris de Ryckaert est resté clair avec des gris d'une finesse extrême.

On sait que Van der Meulen a eu deux manières, ou plutôt qu'il a donné deux formes à l'expression de sa pensée. A côté des grands tableaux, mélangés de topographie, où le paysage joue le premier rôle et où Louis XIV et les gens de sa cour ne sont mis en scène qu'au bénéfice de l'effet d'ensemble, il a fait, mais plus rarement, des tableaux de dimensions moins vastes où les personnages reprennent toute leur importance. Telle est la *Bataille de Saint-Gothard*, sur le Raab, que possède M. Rothan. Cette journée est racontée dans tous les livres. Les curieux en trouveront un récit presque contemporain dans l'*Histoire des grands vizirs Mahomet et Coproglî-Pacha*, de Chassepol, imprimée en 1676. On connaît cet épisode de la guerre du Turc contre les Impériaux. Les Français n'y figuraient que comme amateurs : c'était pour l'amour de l'art que le comte de Coligny, en qualité de général, le duc de la Feuillade, avec le titre de maréchal de camp, le duc de Bouillon, le comte d'Auvergne et plusieurs autres des meilleurs prirent part à la bataille du 19 juillet 1664. La cavalerie du bassa de Bude « n'ayant point d'espace pour combattre à la manière des Turcs, ne put soutenir l'impétuosité des illustres volontaires de l'armée auxiliaire de France, de sorte que, les premiers voulant tourner visage, il se mit un tel désordre parmy eux que tous ne songèrent plus qu'à fuir. » Van der Meulen nous introduit au milieu du drame : il l'a traité avec beaucoup d'animation et d'ardeur, et il semble avoir pris un plaisir extrême à déconfire ces pauvres Turcs qui passèrent là un des plus désagréables quarts d'heure de leur histoire. Il a enveloppé son tableau d'une coloration brillante qu'avivent les notes gaies des uniformes des gentilshommes français. Cette peinture, qui ne

serait pas déplacée au musée historique de Versailles, provient de la collection du marquis d'Azeglio.

L'école flamande se complète dans la galerie de la place Saint-Georges avec un joli tableau de gibier par Gryeff, un lumineux intérieur d'église de Peeter Neeffs où Franck a semé quelques figurines et une très-belle guirlande de fleurs et de fruits, qui est très-vraisemblablement de Daniel Zegers et dont le médaillon central — la Vierge et l'Enfant — paraît être de Corneille Schutt. Nous touchons enfin aux modernes avec Van Dael, l'auteur d'un Bouquet de roses et de plantes variées, daté de 1811. Mais malgré la recherche du dessin exact et de l'anatomie de la fleur, ce tableau, si étonnant qu'il soit, nous laisse presque indifférent. Nous sommes resté beaucoup trop romantique pour nous sentir ému devant ce chef-d'œuvre de patience. On ne saurait, dit l'Écriture, servir à la fois Dieu et Mammon. Admirer Van Dael, ce serait trahir les grands fleuristes et manquer de respect aux roses. Épargnons-nous de pareils remords.

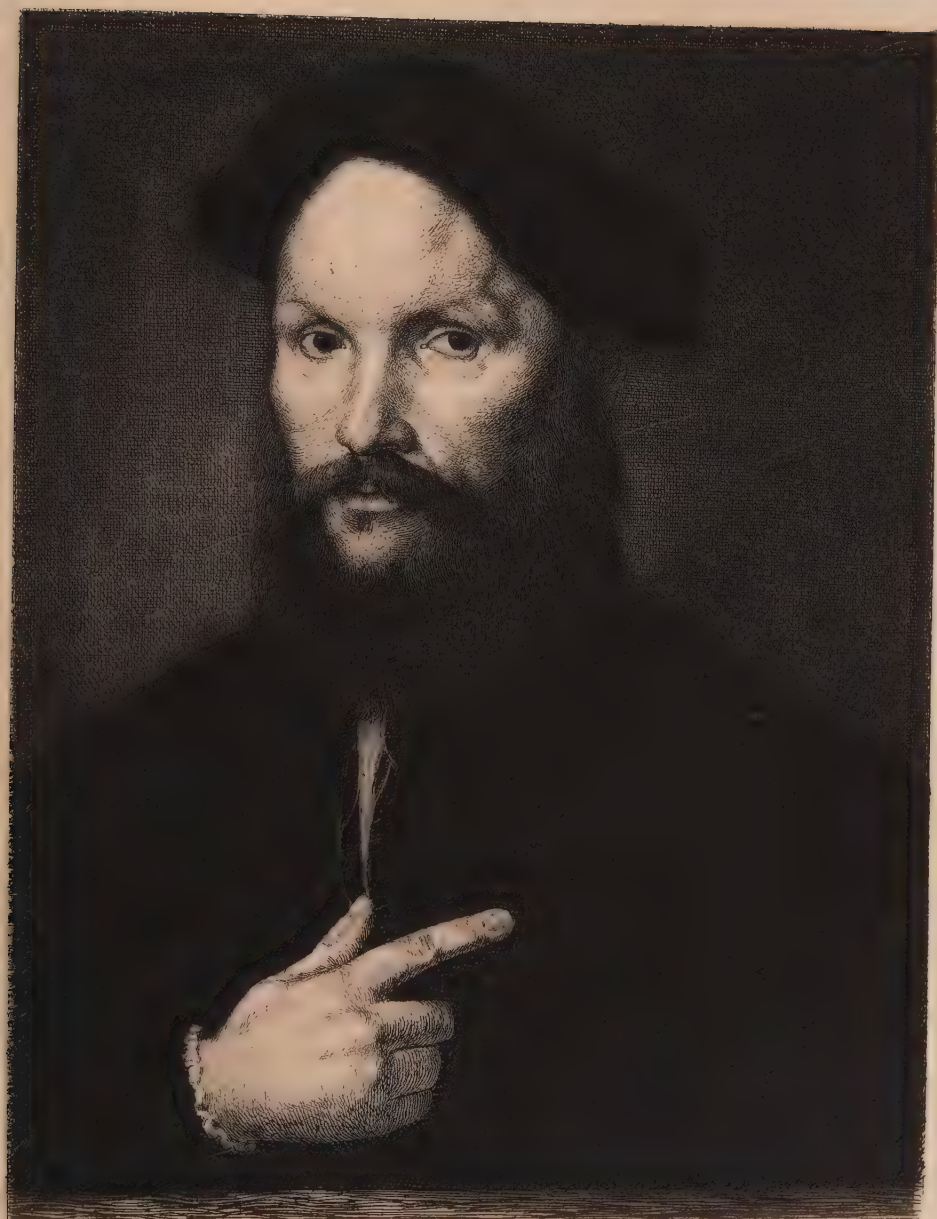
Arrivons aux Allemands, à ceux du moins qui ont fait de la peinture, car les autres, ceux qui brûlent les musées, n'ont pour nous aucun attrait. Un maître, Lucas de Cranach, résume ici l'école germanique. Il a chez M. Rothan deux portraits de réformateurs, Luther et Dietrich Veit. Le *Luther* a été peint en 1545, c'est-à-dire un an avant la mort du grand révolté. Cranach s'était constitué le peintre officiel de Luther : il l'a représenté à tous les âges de la vie, et même, à l'heure suprême, sur le lit où il venait d'expirer. Portraitiste épris des réalités et peu troublé par l'idéal, il peint son héros tel qu'il lui est apparu ; de là une pénétrante intimité, un caractère profondément historique. De toutes les effigies de Luther que Cranach nous a laissées, celle que possède M. Rothan n'est ni la moins intéressante, ni la moins fidèle. Elle a fait partie jusqu'en 1810 d'une collection qui était bien connue à Dresde, la collection Seiffert.

Lorsqu'on les étudie dans les portraits de Cranach, ces rudes représentants du libre esprit au *xvi^e* siècle semblent taillés dans le roc. Si le visage de Luther, tel que l'artiste vient de nous le montrer, est le contraire du type italien, que dire de la mine rébarbative et de la forte encochure de son collaborateur Veit ? On ne connaît pas assez en France cet ardent propagateur de la foi nouvelle. Comme Luther, Dietrich Veit appartenait à l'ordre des Augustins. Premier pasteur à Nuremberg, il accompagna les députés de cette ville à la diète d'Augsbourg, et, après une vie d'apostolat et de lutte, il allait être arrêté par les émissaires de Charles-Quint lorsqu'il mourut subitement en 1549. L'inscription latine tracée au bas du portrait de la galerie Rothan donne au théologien de Nuremberg le nom de Theodorus Vitus : elle ajoute que ses mœurs étaient

chastes et sans tache, qu'il a semé dans sa patrie la parole du pur Évangile et qu'il a mis au jour ses travaux et ceux de Luther, précieux monuments dont jouiront les siècles futurs. Dans ce sévère portrait de Veit, Cranach n'a pas flatté le personnage : il nous le montre tel qu'il était sans doute, avec je ne sais quelle laideur énergique et l'accent d'une conviction formidable.

On sait combien les œuvres italiennes sont rares chez les amateurs de Paris. Telle est la fatalité des modes changeantes, telle est la faiblesse du goût général, que les peintures de la première école du monde ont cessé, dit-on, d'être appréciées à leur valeur. S'il en est ainsi, j'en suis désolé pour la génération présente : elle ressemble trop, sous ce rapport, à celle d'il y a quarante ans. En 1826, à la vente du baron Denon, on met sur table un admirable portrait d'Antonello de Messine, celui-là même qui est au Musée d'Anvers ; il se vend très-péniblement 162 francs, et naturellement ce n'est pas un Français qui l'achète ! De pareilles fautes pourraient-elles se commettre aujourd'hui ? Il serait bien sévère de le prétendre, et pourtant un fait demeure certain : les Italiens n'ont point de clientèle à l'hôtel Drouot. Espérons qu'on reviendra à la raison et à la justice. En attendant, deux ou trois amateurs font bonne contenance ; M. Rothan est un de ceux-là ; il n'a pas cessé de croire à la bonne peinture ; il a, comme autrefois M. La Caze, une sorte de pitié mélancolique pour les chefs-d'œuvre que les Philistins refusent de comprendre, et il a pu réunir ainsi quelques peintures qui, avec le Frans Hals, le Jacob van Ruysdaël, les Van Goyen, le Jan Steen, restent l'honneur de sa galerie.

Le xvi^e siècle nous met d'abord en présence d'un portrait d'homme, œuvre encore vaguement nommée, mais, dans tous les cas, magistrale. Ainsi qu'on le peut voir dans la gravure exacte et savante de M. Le Rat, le personnage inconnu est peint en buste et presque de face ; il porte sur le sommet de la tête une petite *berretta*, il est vêtu de noir, et sa main, une main superbe, s'étale à demi sur sa poitrine. La physionomie est hardiment caractérisée ; le front est proéminent, les yeux s'enfoncent sous une arcade sourcilière d'un puissant relief ; aux pommettes des joues, l'ossature intérieure s'accuse par de vigoureuses saillies. Cette tête étrange n'est pas essentiellement italienne, et c'est en se plaçant à ce point de vue que notre ami M. Galichon a pensé que ce mystérieux portrait pourrait avoir été peint par un Allemand formé en Italie. Mais quel est-il le Tudesque qui a jamais achevé une œuvre aussi forte ? Pour nous, l'exécution est bien florentine dans sa fermeté moelleuse et fondue ; elle fait inévitablement songer à quelque maître intermédiaire entre Sébastien del Piombo et J. da Pontormo. On sourira peut-être de nos hésitations, on



SEBASTIAN DEL PIOMBO PINX

LE RATON

PORTRAIT D'HOMME

Gazette des Beaux Arts

• Imp A Salmon Paris

s'étonnera que les amateurs de Paris (j'entends ceux qui savent le fin du fin) n'aient pu nommer avec certitude l'auteur de ce fier portrait. Mais qu'y faire? Nos ignorances comportent un élément de sincérité dont il faudrait tenir compte, et lorsque le musée du Louvre, constamment visité par tous les connaisseurs de l'Europe, présente encore tant de problèmes à résoudre, comment ne pas admettre qu'on puisse hésiter devant l'homme vêtu de noir de la collection de M. Rothan? L'œuvre appartient incontestablement à une grande école de la première moitié du *xvi^e* siècle, et certainement à un grand maître. Nous croyons être bien près de la vérité en la donnant à Sébastien del Piombo; elle se caractérise par un dessin très-ferme en dessous, une exécution très-caressée à la surface. C'est là le principe toscan. Au surplus, nous laissons volontiers la parole à ceux qui sont assez heureux pour tout savoir.

Une acquisition qui date presque d'hier a fait entrer dans la galerie de la place Saint-Georges un superbe portrait attribué à Tintoret. Il est tout à fait digne du grand Vénitien, et, d'après la tradition, il aurait été donné au prince de Beauvau par le cardinal Fesch. Ici encore le personnage reste sans nom : c'est un homme dans la force de l'âge, mais un peu vieilli par le travail et dont les yeux, faiblement rougis aux bords des paupières, gardent la trace de quelque fatigue. Debout, tranquille et sérieux, il a auprès de lui une statuette de bronze qui représente la Fortune et une de ces petites balances dont se servaient ceux qui faisaient le commerce des matières d'or et d'argent. Tête vivante d'ailleurs, profondément individuelle, admirable peinture vénitienne pleine de chaleur et de maestria.

On peut, sans craindre de s'égarer beaucoup, attribuer à Jean de Calcar le portrait d'un Musicien qui, d'après l'inscription figurée au coin du tableau, doit tenir de fort près au grand musicographe F. Gaffori. Ce n'est pas lui cependant. Le véritable Gaffori ou Gaffurius — car il avait latinisé son nom — est né en 1451 et mort en 1522. Notre portrait est plus moderne. Il semble peint aux environs de 1540, et le personnage, qui tient à la main un rouleau de musique, est encore jeune. Faut-il y reconnaître un fils ou un neveu de F. Gaffori, dont les biographes ne parlent pas? Quoi qu'il en soit, ce portrait, qui a appartenu à M. Timbal et qu'on attribuait autrefois à Titien, est bien digne de Calcar, le maître excellent qui, oubliant l'Allemagne pour Venise, donnait à ses personnages une si fière prestance, à ses colorations une chaleur si ambrée.

La dernière page du *xvi^e* siècle italien chez M. Rothan est une charmante tête de femme de Palma le jeune, une de ces blondes qui semblent dorées par un rayon de soleil. Nous entrons dans un autre monde, celui

de la décadence, avec un portrait de Fra Vittore Ghislandi. Ce peintre de Bergame est fort inconnu en nos régions, et je ne crois pas qu'il y ait de sa main à Paris une autre peinture que celle que M. Rothan peut nous montrer. Nous l'avons fait graver parce qu'elle est attrayante autant que rare. Ticozzi nous apprend que Ghislandi, né en 1655, mort en 1733, faisait des portraits et des têtes de caprice, et il loue la vérité parlante de ses



UN JEUNE BERGAMASQUE, D'APRÈS GHISLANDI.

(Galerie Rothan.)

volti spiranti où brillent d'ailleurs tant d'autres mérites. A ces renseignements nous ajouterons que Ghislandi a fait en 1701 un long séjour à Venise et qu'il y a beaucoup étudié la grande école des portraitistes. La tête de jeune homme que possède M. Rothan date du commencement du XVIII^e siècle : elle est pleine d'esprit et de vie : ici la gravure, si attentive qu'elle soit, est impuissante à exprimer le petillement des yeux noirs sur la face pâle du jeune modèle au bonnet bergamasque.

Il y a cinq Guardi chez M. Rothan. Par une chance heureuse, Guardi a échappé au mauvais sort qui, à Paris, poursuit les Italiens : il est

encore à la mode. On lui fait même la grâce de reconnaître qu'il a quelque couleur et quelque esprit. Cette appréciation n'a rien qui nous fâche. L'*Intérieur* et les quatre vues de Venise exposés dans le salon de la place Saint-Georges sont des toiles d'un charme très-réel dans leurs colorations égayées et lumineuses. Deux de ces peintures sont particulièrement spirituelles : la *Piazzetta* où les Vénitiens se promènent en costumes du temps et la *Vue de la Dogana*, qui est restée telle que Guardi l'a saisie de son pinceau léger, et qui constitue encore aujourd'hui un des aspects les plus pittoresques de la ville enchantée.

Dans le libéralisme de son goût sans parti pris, M. Rothan devait faire une belle place à l'école française : il n'y a point manqué. Poussin et Claude étant absents, le diapason change un peu ; l'austérité et le style sont remplacés par l'agrément, l'histoire devient de l'anecdote. Un tableau curieux nous arrêtera d'abord. Nous y voyons Louis XIV recevant en grande pompe des ambassadeurs venus des pays d'Orient. De quelle ambassade s'agit-il ? Tout bien considéré, il n'est point question ici de la réception des envoyés du roi de Siam (1686), mais d'une des dernières cérémonies de la vie du roi, c'est-à-dire de la visite de cet ambassadeur persan que Saint-Simon qualifie de « plus que douteux ». Ce personnage, d'assez mince étoffe et qui est resté suspect à plusieurs, fut reçu par le roi le 19 février 1715. Un trône élevé de quelques marches avait été installé au bout de la grande galerie de Versailles. Louis XIV, dont le soleil ne fut pas jaloux ce jour-là, car il parut « fort cassé, maigri et de bien méchant visage », se plaça sur cette estrade en compagnie de l'enfant qui allait être Louis XV, des princes du sang et des bâtards. La cour était des plus brillantes et l'on vit rarement plus somptueux étalage de velours, de dorures et de pierreries. Le récit de cette scène, organisée par Pontchartrain, est une des plus jolies pages de Saint-Simon.

Le cruel historiographe termine sa narration par deux lignes qui nous intéressent : « Coypel, peintre, et Boze, secrétaire de l'Académie des inscriptions, étoient au bas du trône, l'un pour en faire le tableau, l'autre la relation. » Si l'indication donnée par Saint-Simon est exacte, ce Coypel doit être Antoine, alors fort bien en cour. A-t-il fait le tableau de l'ambassade persane ? Ses biographes ne le disent point. Dans tous les cas, le tableau de M. Rothan n'est nullement d'Antoine Coypel. C'est avec quelque vraisemblance qu'on l'attribue à F. de Troy le père ; mais nous avouons qu'affamé de certitude nous aurions aimé à trouver à ce sujet un texte positif. Quoi qu'il en soit, le tableau est d'un coloriste consommé. L'auteur a adopté un parti pris qui n'aurait pas déplu à Delacroix. Sur les marches du trône où siège le roi s'étend un riche tapis d'un ton vert,

varié çà et là par des arabesques et des ramages. Cette dominante étant donnée, les pourpres, les orangés, les ors qui resplendissent aux costumes prennent un éclat singulier. Pour l'ensemble, c'est l'œuvre d'un artiste habile au jeu des orchestrations compliquées; quant au détail, les têtes révèlent un portraitiste habitué à saisir le caractère des physionomies. Il ne serait pas impossible que cette composition fût le projet étudié et déjà terminé d'un tableau plus vaste destiné à compléter la série officielle des peintures consacrées à la gloire de Louis XIV et dont nous avons à Versailles les premières pages.

On sait combien les Watteau sont rares. A défaut d'une œuvre plus importante, M. Rothan n'a pas hésité à faire entrer dans sa collection le *Repos à la campagne*, qui a figuré dans une vente de l'année dernière. La scène a pour théâtre un jardin chimérique, comme les aimait le cher rêveur; des personnages y sont assis, doucement occupés à ne rien faire. C'est peu de chose que ce tableau; il n'a pas un accent bien vif de coloration, il emprunte son charme à une harmonie fine et bleutée tout à fait délicate. Nous tenons d'ailleurs pour certain que rien de ce qui touche à Watteau ne doit être négligé : au risque de surprendre le lecteur, il faut avoir le courage de dire que Watteau est le maître français que l'on connaît le moins. Quelle aventure que la sienne! De son vivant et pendant les vingt années qui suivent sa mort, il est gravé par les plus habiles faiseurs d'estampes; durant tout le XVIII^e siècle, ses tableaux paraissent dans les ventes et nous en suivons la trace. Et puis tout s'éclipse, et nous ne connaissons plus aujourd'hui qu'un très-petit nombre d'œuvres authentiques. Il y a évidemment là un mystère. Pourquoi un courageux travailleur n'entreprendrait-il pas un patient voyage à la découverte de Watteau? Celui qui remettra en sa vraie lumière cette mélancolique figure, si altérée par les romanciers, rendra à l'histoire de l'art français un incontestable service.

Le nom de Lancret n'éveille pas de tels problèmes : on le connaît; il est du moins dans une sorte de demi-jour, et ses œuvres sont aisément authentiquées. Et cependant il existe de Lancret beaucoup de tableaux dont les livres ne parlent point et que la gravure n'a pas reproduits. C'est pour satisfaire à ce *desideratum*, et aussi parce que l'œuvre est charmante, que la *Gazette* a fait graver la *Dame au parasol* de la collection de M. Rothan. C'est un Lancret inédit. Une élégante est assise, en robe de satin, à l'ombre d'un bouquet d'arbres. Debout derrière elle, une camériste protège, à l'aide d'un grand parasol rose, le teint délicat de sa maîtresse. A droite, un musicien, qu'elle écoute peu, joue de la flûte, et, plus loin, sous le rideau léger des branches écartées, apparaissent deux



LA DAME AU PARASOL.



L'ENLÈVEMENT D'ARTIS GARDI.

VUE DE LA DOGANA, D'APRÈS GUARDI.

(Galerie Rothau.)

têtes curieuses, bergères indiscrètes qui, la houlette en main, viennent savoir pour qui on fait de la musique dans le bocage. Ce tableau, d'une rusticité plus souriante qu'exacte, est dépourvu, je dois le dire, de toute portée philosophique : il n'est pas autrement moral qu'un bouquet. Des notes d'un rouge rompu y jouent gaiement au milieu de gris argentés et de verdure atténuées. Le dessin est assez aventureux ; les petites têtes, les petites mains sont inspirées par un libre caprice ; mais la couleur, harmonieuse et brillante, dissimule ces négligences. Lancret était de ceux qui croient qu'un peu de rose fait tout passer.

Boucher est un artiste de meilleure race. Malgré ses défauts, il se rattache plus qu'on ne croit aux bonnes écoles, il a l'inspiration du peintre et la flamme. Ses tableaux ne seraient pas à leur place dans une église ; mais chez un amateur, au milieu des élégances d'un salon clair et décoré de quelques dorures, ils gardent une séduction presque irrésistible, et, sans parler de l'intérêt qu'ils présentent pour l'histoire de l'idéal sous Louis XV, ils exercent sur l'esprit des influences consolantes.

Ce peintre, dont on a dit tant de mal, a chez M. Rothan plusieurs morceaux d'un certain ragoût. Voici d'abord la *Femme étendue sur un divan*. La date — 1744 — intéressera ceux qui connaissent leur Boucher. Il faut se rappeler que l'artiste venait de peindre dans de plus grandes proportions une autre jeune femme couchée et vue de dos, mais presque nue celle-là et détachant sur des draperies bleues les blancheurs de son corps délicat. L'œuvre achevée, Boucher eut comme un accès de vertu, il refit en petite dimension la charmante figure, et cette fois il prit la précaution de l'habiller. Il modifia en même temps le système de la coloration. Cette édition *ad usum Delphini* est celle que possède M. Rothan. Au milieu d'un fouillis de coussins et de couvertures d'un rouge rosé, une jeune fille est étendue ; sauf un bout d'épaule qui se laisse entrevoir, sauf les pieds dont on aperçoit les pâleurs lactées, l'aimable paresseuse est complètement vêtue ou, du moins, recouverte de draperies, et les moralistes n'ont rien à dire. A côté d'elle, sur un escabeau vaguement oriental, sont posés un brûle-parfum, une boîte à bijoux, un bout de ruban. La tête est ravissante de malice, et le sourire est d'une ingénuité redoutable. Je ne sais si, comme l'écrivit Diderot, Boucher a mélangé Fontenelle à Théocrite ; mais je vois bien, aux yeux de cette charmante fille si peu endormie, qu'il y a toujours un grain de scélératesse dans son innocence.

La *Femme étendue sur un divan* est un Boucher d'une exécution serrée et attentive, et, dans ces conditions-là, le maître est rare. Au fond, lorsqu'il cède à la loi de sa vraie nature, Boucher est un décorateur. Il ne faudrait pas qu'un sens fâcheux fût donné à ce mot ; mais il est certain



1 A PEINTURE, D'APRÈS BOUCHER.

(Galerie Rothau.)

que ce qui préoccupe d'ordinaire le peintre de M^{me} de Pompadour, c'est l'arrangement ornemental, l'effet d'ensemble : le brio de son exécution s'adapte à merveille aux combinaisons où dominent les courbes enroulées. Boucher, habile dans l'art du groupe, dispose volontiers ses figures en vivantes arabesques. Nous en avons chez M. Rothan un charmant exemple dans deux peintures qui ont sans doute décoré quelque boudoir mondain. L'un des panneaux montre deux Amours dormant sur un lit de nuages où sont semées des roses, pendant qu'un troisième *amorino* voltige au-dessus des dormeurs et fait pyramider la composition. Les mêmes héros, réveillés cette fois et en veine de coquetterie, reparaissent dans le second panneau. Un Amour fait des mines devant un miroir que soutient son camarade, tandis qu'un autre descend du ciel les mains pleines de guirlandes fleuries. Ces peintures sont de 1759. Elles sont traitées avec la plus grande verve et de belles audaces de pinceau ; le faire en est gras et assoupli : l'artiste se souvenait de son passage dans l'atelier de Lemoine, lorsqu'il cherchait ces colorations enflammées où les roses se dorent de nuances chaleureuses.

Les derniers Boucher de la galerie de M. Rothan appartiennent à une autre époque de la vie du maître. Ce sont deux peintures allégoriques : la *Musique* (1764), la *Peinture* (1765). Quelques années encore, et Boucher va mourir. Ici, une jeune femme reçoit de la main de deux petits génies une flûte et une lyre à sept cordes ; là, sa compagne, armée d'un porte-crayon, dessine sur un carton ovale le portrait de l'Amour, qui pose gravement devant elle. On sait par la tradition que ces deux tableaux furent peints pour l'électeur de Bavière, et que le général de Saint-Maurice les rapporta d'Allemagne au commencement de ce siècle. Acquis par M. Rothan en 1870, ils doivent à une longue séquestration d'être aussi frais que s'ils sortaient de l'atelier du maître. Ce sont des Boucher élégants, légers, et qui vraisemblablement étaient destinés à la décoration d'un salon blanc et or. Lorsque je les compare aux autres tableaux du peintre, je suis frappé du ton clair qui les caractérise. Lemoine, ici, est bien oublié. Il serait curieux que Boucher, dont la palette était si montée au début, se fût calmé peu à peu et qu'il eût fait succéder les roses pâles aux roses rouges. Mais c'est là un point nouveau et qui veut être étudié. Personne n'a raconté encore l'histoire du coloris de Boucher.

M. Rothan a deux esquisses de Jean-François de Troy, le *Triomphe de Mardochée* et un épisode des aventures de Jason. La première de ces compositions, dont tout le monde a vu la gravure, faisait partie d'une série de sept tableaux qui avaient été commandés au directeur de l'École de Rome pour servir de modèles aux tapissiers des Gobelins. Dans la



J. Ryysdael pinx.

Maxime Lalanne sculp.

LE CHAMP DE BLÉ

Site des Heaux-At

F. G. Liénard Imp. Paris.

piquante notice consacrée à de Troy par le chevalier de Valory, il est dit que le *Triomphe de Mardochée* est une peinture « qui rassemble la chaleur du génie, les réflexions de l'esprit et la force de l'expression ». Se peut-il qu'il y ait tant de choses dans cette turquerie d'opéra ! Le chevalier n'est guère moins tendre pour l'histoire de Jason et de Médée, dont une page (*Jason domptant les taureaux*) est conservée à l'état d'esquisse chez M. Rothan. Nous voyons là un art facile, ingénieux, mais tout à la surface. Ce qu'on doit louer chez J.-F. de Troy, qu'on prenait volontiers pour un Véronèse, c'est l'adresse avec laquelle il combinait les machines à grand spectacle.

Cette facilité d'improvisation se retrouve dans une esquisse de Carle Vanloo, la *Chasse au tigre*, et dans une fantaisie médiocrement agreste, où l'impétueux Fragonard a peint, avec sa verve habituelle, un berger et des bestiaux auprès d'une source.

L'aventure de Greuze est unique dans l'histoire de la peinture sous Louis XV. S'imagine-t-on un homme qui, en possession de l'acclamation universelle et des bonnes grâces de Diderot, prend brusquement la résolution de se brouiller avec le succès et de devenir ennuyeux. Cette chose absurde arriva à Greuze. Il était depuis longtemps agréé à l'Académie royale, lorsque, désireux de pouvoir s'élever au rang de professeur, que les règlements de la compagnie réservaient aux peintres de sujets historiques, il eut la fâcheuse idée de déguiser son talent à la romaine et de peindre *Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*. Étrange méprise de la part d'un artiste qui n'avait pas beaucoup de littérature ! Le tableau officiel, celui de l'Académie, est au musée du Louvre ; mais Greuze en avait fait une première édition d'un moindre format, et l'on peut voir dans cet exemplaire, que possède M. Rothan, quelles furent les hésitations du peintre d'histoire. Son tableau laissait d'abord paraître un coin de paysage qu'il a supprimé. Nous n'avons pas à décrire cette composition. Elle semble avoir refroidi les enthousiastes. Diderot lui-même dut reconnaître que son ami n'était pas de première force dans les Caracalla. Après cette malheureuse excursion sur un terrain qui n'était pas le sien, Greuze revint aux scènes familières et il reconquit l'applaudissement des hommes sensibles.

Les paysagistes du XVIII^e siècle ont chez M. Rothan quelques pages d'une sincérité un peu suspecte, mais d'une exécution spirituelle et libre. On connaît Hubert-Robert, Lacroix et Joseph Vernet. On les retrouve avec plaisir chez un amateur qui n'aime que les œuvres pures et d'une authenticité bien écrite. Mais il n'y a rien de nouveau à dire sur ces maîtres. On pourrait au contraire profiter de l'occasion que

nous offre le paysage de Moreau l'ainé pour consacrer quelques mots à cette intéressante victime de l'Académie. Un bout de biographie serait bien dû à ce bon travailleur qui eut tous les défauts de son temps, mais qui en eut aussi la verve ingénieuse et les allures dégagées.

Louis-Gabriel Moreau (1740-1806) était le frère du vignettiste charmant qui a illustré de si élégantes images les beaux livres du dernier siècle. Dès 1764, il exposait avec ses camarades de l'Académie de Saint-Luc qui lui avaient donné le grade de conseiller, et il réussissait aussi bien dans la peinture à l'huile que dans la gouache. A la fin du règne de Louis XVI, il était peintre du comte d'Artois : tel est du moins le titre qu'il prit en 1787 lorsqu'il fut témoin du mariage de sa nièce avec Carle Vernet. C'est à cette époque qu'il ne parvint point à se faire agréer à l'Académie royale. Une seconde tentative essayée en 1788 n'eut pas un succès meilleur. Pourquoi l'Académie, qui s'était encombrée de Poiteau, de Juliart et d'autres médiocrités, refusait-elle de s'ouvrir à Moreau l'ainé? C'est une singularité inexplicable. Elle étonnera toujours ceux qui connaissent l'*Intérieur de parc* de la collection Boittelle et la *Vue de Vincennes*, achetée par le Louvre à la vente d'Étienne Arago et où — chose bien rare alors — se manifeste le sentiment des grands horizons. Nous trouvons chez M. Rothan une *Cabane au bord de l'eau*. Cette peinture est de 1779, date excellente dans l'histoire du peintre. Assurément Louis Moreau avait des systèmes; il voyait aux feuillages des arbres un peu plus de bleu que le bon Dieu n'en a mis, mais il enveloppe sa fantaisie de tant d'esprit et de bravoure qu'il vous associe malgré vous aux séductions de sa chimère.

Le temps est passé où l'on trouvait encore des *Bénédicité* de Chardin ou des *Mère laborieuse*. Ces Chardin glorieux restent dans les musées. M. Rothan a dû, en attendant quelque bonne fortune qui peut-être ne viendra pas, se contenter d'un tableau plus modeste, un coin de table où s'arrangent, dans un savant désordre, un chaudron de cuivre rougeâtre, des oignons, des œufs, des poireaux, une volaille parée pour la broche et un pot de faïence : il y a là une combinaison de blancs de valeurs diverses qui est un régal pour les yeux. Et puis l'exécution est véritablement superbe. Serions-nous sûrs, si nous faisons notre examen de conscience, d'avoir suffisamment célébré Chardin?

M^{me} Vallayer-Coster n'a jamais préoccupé beaucoup les chercheurs modernes. On s'intéressait bien autrement à cette charmante femme au XVIII^e siècle, et le *Mercur de France* s'était fait une douce habitude d'insérer les vers, parfois un peu fades, qui lui étaient adressés. Gardons-nous de mettre M^{me} Vallayer sur un piédestal; elle a eu des notes faibles



NICOLAS DE LARGILLIÈRE, D'APRÈS LUI-MÊME

(Galerie Rothan.)

et hésitantes, son coloris est souvent voilé, son œuvre inégale. Elle était artiste néanmoins, et lorsqu'elle peignit les *Instruments de musique*, que possède M. Rothan, elle s'est souvenue de Chardin et de Roland de la Porte. La gravure qui termine ces pages dira comment M^{me} Vallayer-Coster a groupé les attributs dont se compose son tableau : elle ne dira pas quel accent de couleur elle a su y mettre, ni combien, aux heures inspirées, il y avait d'énergie dans cette petite main féminine.

Pour les portraits du XVIII^e siècle, M. Rothan n'a pas été trop malheureux. Notre seul regret est de ne pouvoir nommer que quelques-uns des personnages représentés dans sa galerie. Ces portraitistes, que tout le monde croit connaître, étaient des plus féconds, et quoique beaucoup de leurs œuvres aient été gravées, le nombre de celles qui n'ont pas reçu la publicité de l'estampe est infiniment plus considérable. Ainsi, parmi les portraits de Rigaud, il en est un surtout que nous aurions voulu baptiser : il conserve les traits d'un personnage robuste et coloré, qui prend, non sans raison, des airs importants, et qui vers la fin du règne de Louis XIV a dû marquer à la cour ou dans la finance. Il serait encore plus fier s'il savait comme il est bien peint.

Pour Largillière, nous avons des renseignements moins vagues. L'un des Keller et Jean Forest, le beau-père du peintre, sont reconnaissables dans de vives esquisses de petites dimensions. Viennent ensuite une grande dame à la mode de 1700 et un abbé au teint rose et fleuri : c'est une peinture charmante. Un autre portrait intéressera les lecteurs de la *Gazette* : c'est celui de l'artiste. Nous le reproduisons. Largillière est en costume de travail, dans son atelier, le matin, avant l'heure de la perruque. Il tient à la main un carton de dessins et un porte-crayon. Derrière lui s'entassent sur une étagère la palette de rechange, des pinceaux, un buste et quelques figurines en plâtre. Habile à peindre les autres, Largillière savait aussi se peindre lui-même. Cette besogne lui plaisait. Son portrait est au Louvre, à Versailles, à Toulouse, à Montpellier : le voici encore. C'est une bonne figure de travailleur, à l'œil intelligent, à la physionomie ouverte et sympathique. La tête, le vêtement, les accessoires sont d'ailleurs peints à ravir. Largillière n'a pas du être trop mécontent de lui.

Largillière a-t-il fait des portraits « en petit », des portraits à la Tournières ? Je l'ignore et je demande sur ce point l'opinion des maîtres. La question se pose ici à propos d'une œuvre très-fine, et qui serait bien digne de son pinceau. Un gentilhomme est debout, au milieu d'un paysage de la régence, sous la figure d'un suivant de Bacchus. Le haut de la poitrine, les bras, les jambes et les pieds sont nus ; une peau de

tigre enveloppe le torse. Le personnage qui a eu la singulière fantaisie de se faire peindre dans ce costume a gardé sa perruque blonde, et il montre du doigt la statue du dieu des Jardins emprisonné dans sa gaine. Devant lui, deux panthères jouent parmi les pampres. Pour la date, ce tableau est de 1710 à 1730, et quant à l'exécution, il est d'une finesse assouplie et fondue que G. Netscher n'a pas dépassée. Les feuillages des arbres sont traités plus largement, de manière à faire valoir la figure. S'il était prouvé que cette charmante peinture est de Largillière, il nous faudrait ajouter quelque chose à l'estime que nous faisons de son talent.

Le Tocqué est incontestable, et le modèle, aisément reconnu, n'est autre que Louis-François-Armand du Plessis, duc de Richelieu et de Fronsac, pair et maréchal de France, premier gentilhomme de la chambre, gouverneur de la haute et basse Guyenne et l'un des Quarante, par-dessus le marché. C'est le héros cher aux vaudevillistes et aux conteurs. Le portrait, daté de 1754, a été peint un peu après l'expédition de Gênes, un peu avant la prise de Port-Mahon. Vu à mi-corps, en habit de velours richement brodé, le chapeau français sous le bras, la main caressée par un flot de dentelle, le duc de Richelieu se détache sur un fond de paysage. Il a l'air un peu fatigué de ses victoires. A-t-il, comme dirait Voltaire, donné trop d'audiences? La vérité est qu'il a cinquante-huit ans et que ce n'est plus le Fronsac du début. L'authenticité de la portraiture sera démontrée pour tous ceux qui prendront la peine de comparer le Richelieu de Tocqué à la petite statue du Louvre. Le front est identique, la courbure du nez est pareille. Il y avait de l'oiseau de proie chez cet homme adoré. Tocqué a bien rendu cette physionomie un peu sèche, et l'expression de ces lèvres spirituelles, mais sans tendresse.

Drouais, avec sa *Petite Fille tenant un chat*, termine l'histoire du portrait sous Louis XV; Duplessis, Vestier, Danloux, M^{me} Vigée-Lebrun, disent ce qu'il fut sous son successeur. Nous regrettons de ne pouvoir nous arrêter devant ces cadres où la représentation du visage humain se fait plus intime et où une révolution prochaine s'annonce dans les costumes, et plus encore dans les âmes. Mais ce serait manquer à toute justice que de ne pas dire un mot du portrait d'un général par Jacques-Augustin Pajou. Ce Pajou, qui était le fils du sculpteur, n'a pas toujours fait de la peinture amusante. Il est froid dans les mythologies ou dans les histoires grecques. Mais il grandit devant la nature. Rien de plus vivant que le portrait en buste qu'on voit chez M. Rothan. Une inscription conservée au revers de la toile nous apprend que cette tête a été peinte *l'an VII de la Rép.* C'est l'image d'un général au teint coloré et jeune sous ses cheveux blanchissants; on ne saurait imaginer une figure plus résolue et plus

sympathique. Ajoutons que Pajou, en faisant jouer les tons rosés du visage, les blancs inégaux de la chevelure et du col de chemise, et les bleus de l'habit, est arrivé à une fleur de coloration tout à fait séduisante. Un pareil portrait demande grâce pour tous les tableaux ambitieux où Pajou croyait imiter David.

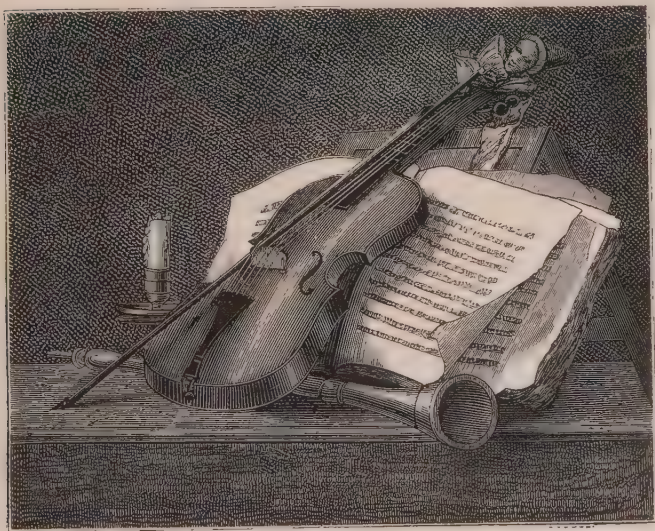
Des maîtres intermédiaires, les Boilly et les Demarne, nous conduisent aux modernes. A côté d'eux brille le paysagiste Georges Michel qui, avant de devenir le Ruysdael de Montmartre et le poète exalté dont on connaît les ciels mélancoliques, avait commencé par être un peintre très-timide, un vrai contemporain de Swebach. Cette métamorphose sera prochainement racontée dans un livre que nous promet M. Alfred Sensier. Nous lui laissons l'honneur et le plaisir de révéler aux amateurs Georges Michel et son mystère.

Ces modernes dont nous parlions tout à l'heure, ce sont, chez M. Rothan, David, Gérard, Prud'hon, Géricault et Charlet. Du premier de ces maîtres, l'heureux amateur dont nous avons imparfaitement catalogué les richesses, possède une tête ébauchée qui rappelle les traits du maréchal Ney; le Gérard est un portrait de femme, une comédienne peut-être, accommodée en Diane chasseresse; Prud'hon a fourni deux charmantes esquisses, celles des portraits de M. de Sommariva et du prince de Talleyrand, dans son pompeux costume de grand électeur. On a vu, aux premières pages de cet article, la reproduction de cette petite peinture, précieuse comme tout ce qui est sorti de ce pinceau touché par la grâce. De Géricault, c'est une esquisse encore, celle du portrait de M. Dieudonné en officier des guides de la garde impériale. Enfin, s'arrêtant devant les gloires d'hier ou d'aujourd'hui, M. Rothan a clos sa galerie par un Charlet exceptionnel. C'est Napoléon I^{er}, à cheval, auprès d'un bouquet d'arbres que l'ombre commence à envahir. Au fond, la dernière bataille s'achève dans les rougeurs du soir. Charlet, quelquefois un peu vulgaire dans ses dessins, nous a donné là une bonne peinture, sévère et expressive. Un sentiment poétique l'a inspiré. Au milieu de ces flamboiements d'incendie qui illuminent l'horizon, il y a comme une vapeur de sang. Le sinistre cavalier semble perdu dans des tristesses profondes : il commence à comprendre comment les empires finissent.

On voit de quels éléments variés, de quelles pages détachées du livre d'or de toutes les écoles se compose la galerie de M. Rothan. A la série des œuvres nettement écrites où se reconnaît aisément le talent des maîtres, elle entremêle quelques morceaux, — et ce ne sont pas les moins remarquables — qui, en raison de leur mystère, sont destinés à faire rêver les chercheurs, à les instruire et à les rendre prudents. C'était l'avis de Bür-

ger, et c'est le nôtre, que l'histoire de la peinture abonde en énigmes indéchiffrées. Alors même qu'on n'en doit résoudre aucun, il est toujours bon de poser ces problèmes délicats. Il est bon aussi d'exalter selon leur mérite les maîtres déjà consacrés et qui, dans l'infini de leur talent changeant avec les années, permettent encore quelque découverte. Nous ne nous sommes pas refusé cette joie et nous aurions voulu la faire partager au lecteur. La préoccupation des signatures et des dates n'empêche pas de goûter les œuvres pures, et pour admirer sainement il faut savoir. Nous ne pouvions négliger une pareille occasion d'apprendre. Formée par un amateur qui a fait ses preuves, la collection de la place Saint-Georges réunit, comme on l'a dit au début de ce travail, des peintures exquises et fortes à des peintures rares. Elle est l'honneur et le charme d'une maison où elle doit rester; car, à l'heure où l'hôtel Drouot retentit du fracas des enchères et où nous assistons à une liquidation générale de l'idéal et du rêve, cette galerie ajoute à tous ses mérites une singularité suprême : elle ne se vend pas.

PAUL MANTZ.



ARÈS (MARS)

PROTOTYPE DES STATUES IMPÉRIALES



IL est assez difficile de déterminer quelle fut, à l'origine de l'Hellénisme, la signification physique d'Arès. Si l'on considère qu'il est fils d'Hèrè, personnification de l'air humide, on peut croire qu'il représentait dans le naturalisme primitif les tempêtes de l'atmosphère; c'est la manifestation la plus simple du principe général de la lutte entre les éléments; mais chez une race belliqueuse comme la Grèce, ce rôle du Dieu dans la nature devait se traduire par l'image de la guerre entre les hommes. Arès fut donc pour les artistes comme pour les poètes le type du guerrier et n'eut pas d'autres attributs que ses armes, ce qui jette quelque incertitude sur son expression dans l'art. Aussi a-t-il été confondu avec des héros et surtout avec Achille : une statue trouvée à Ostie en 1800 et portant sur la plinthe l'inscription MARTI n'en a pas moins été regardée par Guattani comme un Achille. La célèbre statue assise de la ville Ludovisi, regardée par Visconti comme une copie de l'Arès au repos de Scopas, serait un Achille d'après Raoul Rochette, et réciproquement la statue du Louvre, à laquelle Visconti a donné le nom d'Achille, est considérée avec raison par Raoul Rochette comme une représentation d'Arès.

On aurait évité bien des erreurs dans la détermination des statues antiques si on n'avait pas méconnu le caractère presque exclusivement religieux de l'art grec. Les statues n'étaient pas pour les

anciens de simples objets d'ornement ; les types divins, nés de la poésie populaire et réalisés par la sculpture, étaient reproduits à profusion, avec de très-légères variantes, et chaque artiste, au lieu de faire autrement que ses devanciers, pour être original, prenait leur œuvre pour modèle en tâchant de la perfectionner. Les statues d'Arès, qu'on croit généralement très-rares, sont au contraire très-communes ; si on ne les a pas reconnues, c'est qu'on classe les antiques au point de vue de l'iconographie, tandis qu'il faudrait les classer d'après les types artistiques et religieux. On s'apercevrait alors que presque toutes les statues impériales sont des représentations d'Arès, identiques à celles qui nous sont fournies par les monnaies, les bas-reliefs et les peintures.

Le Dieu que les peuples italiens appelaient Mamers, Mavors ou Mars était à la fois agricole et guerrier. Les Romains regardaient Mars comme l'auteur de leur race ; Romulus, adoré sous le nom de Quirinus, qui n'était qu'une forme de Mars, passait pour fils de ce Dieu et de la vestale Ilia ou Rhea Sylvia. Cette légende, comme le nom même de la ville éternelle, semble une prophétie de ses destinées : Rome en grec signifie *la force* ; cette ville qui devait dominer le monde ancien par les armes, le monde moderne par la religion, a eu pour fondateur le fils du Dieu de la guerre et d'une prêtresse. Le culte de Mars avait beaucoup plus d'importance à Rome que n'en eut jamais en Grèce le culte d'Arès avec lequel il a été confondu. Cette confusion étant généralement admise devait se retrouver dans les monuments de l'art, et on voit quelquefois sur le même monument l'union de Mars et de la vestale et celle d'Arès et d'Aphrodite. Ces deux traditions sont peu édifiantes, mais quand on se rappelle combien les artistes de la Renaissance aimaient à représenter l'histoire d'Agar ou celle des filles de Loth, on est obligé de reconnaître que jamais l'art ne s'est préoccupé de la moralité des légendes.

L'aventure de Rhea Sylvia, qui flattait l'orgueil des Romains en rattachant leur origine à un Dieu, dut être souvent représentée à l'époque romaine. Un médaillon exécuté en relief sur un vase de terre cuite du cabinet de Lyon nous montre Mars armé du casque, du bouclier et de la lance et vêtu d'une tunique flottante, auprès de la vestale assise ; les noms de Mars et d'Ilia sont écrits près d'eux et ne laissent aucun doute sur le sujet représenté¹. Sur un bas-relief du Vatican on voit Mars emmenant Rhea Sylvia enveloppée du long voile des vestales ; le mont Albanus, assis et tenant une branche de pin, et le fleuve Anienus, appuyé

1. Caylus, *Recueil*, III, 407.

sur son urne, indiquent le lieu de la scène¹. Une peinture des bains de Titus représente Mars descendant du ciel vers la vestale endormie : le Sommeil est figuré par un vieillard dont la tête porte des ailes de papillon². Je ne citerai que pour mémoire la peinture de Pompéi que Raoul Rochette explique de la même manière, car cette explication est contestée³; mais une scène à peu près semblable à la peinture des bains de Titus est représentée sur un des bas-reliefs de l'autel connu sous le nom d'autel Casali, au musée du Vatican⁴. Ce monument contient onze bas-reliefs, qui se rattachent à l'histoire mythologique de Rome, en commençant par le jugement de Pâris et la guerre de Troie, car les Romains prétendaient descendre des Troyens par Énée, fils d'Aphrodite, et en finissant par la louve de Romulus. Sur la face principale, autour d'une couronne où est écrit le nom du donataire, Claudius Faventinus, on voit Arès et Aphrodite enchaînés par Hèphaïstos. La même légende est représentée avec plus de détails sur un bas-relief de la villa Albani⁵.

La fable des filets d'Hèphaïstos est racontée dans l'*Odyssée*, et quoique ce passage semble une interpolation, il a fourni une arme aux adversaires d'Homère. Ses défenseurs y ont cherché une doctrine physique ou métaphysique, présentée sous une forme légère dans l'*Odyssée*, parce que le récit est chanté dans un banquet pour égayer les convives. Héraclide de Pont explique cette fable par la métallurgie : Arès enchaîné par Hèphaïstos, c'est le fer dompté par l'action du feu; quant à Aphrodite, elle représente la grâce et la beauté que l'art du forgeron donne à ses œuvres. Cette explication est bien subtile, et Héraclide fait bien d'en proposer une autre, admise également par Cornutus et Denys d'Halicarnasse, qui rapprochent la fable homérique du système dualiste d'Empédocle : Arès et Aphrodite représentent, d'après eux, les principes contraires, l'attraction et la lutte, enchaînés par le feu dans l'inextricable réseau de l'harmonie universelle; aussi Hésiode leur donne-t-il pour fille Harmonia. Il reste à expliquer pourquoi ce symbole est présenté comme un adultère; est-ce parce qu'il y a quelque chose de contradictoire dans cette union de la guerre et de la paix? Je croirais plutôt que toute la légende est sortie de la rencontre de deux traditions différentes, dont l'une, consignée dans la *Théogonie* d'Hésiode, donnait Arès

1. *Mus. Pio. Clem.*, V, 23.

2. Wieseler, *Denkmaler der alten Kunst*, XXIII, 253^a.

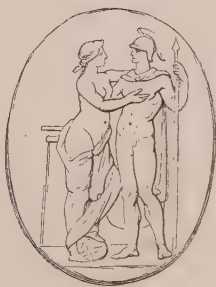
3. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. IX.

4. Bartoli, *Admiranda roman. antiq.*, 3, 4, 5.

5. Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 27.

pour époux à Aphrodité, tandis que l'autre le mariait à Hèphaïstos, parce que la paix est la compagne naturelle du travail. Si la guerre trouble cette union, le travail finit toujours par l'emporter, il change les glaives en charrues et enchaîne la guerre dans les bras de la paix. Ce qu'on n'a pas remarqué, parce que les modernes attribuent toujours leurs mœurs et leurs idées aux anciens, c'est que, dans le récit de l'*Odyssee*, ce n'est pas le mari qui est ridicule, c'est l'amant, dont la confusion excite le rire inextinguible des Dieux.

Les époques de foi ne sont pas toujours respectueuses ; le moyen âge



PIERRE GRAVÉE DU MUSÉE DE FLORENCE.

avait ses fêtes burlesques dans les églises ; pourquoi les Dieux indulgents de la Grèce se seraient-ils offensés des innocentes railleries des poètes, les premiers prêtres de cette religion d'artistes ? L'union d'Arès et d'Aphrodité exprimait pour eux un symbole religieux, probablement analogue à



MÉDAILLE DE FAUSTINE LA JEUNE.

celui qui se produisait sous une autre forme dans les mystères de Samothrace. Cette union était représentée sur le coffre de Kypsélos ; Arès et Aphrodité sont associés sur deux monuments très-importants du musée du Louvre, l'autel triangulaire et l'autel circulaire des douze Dieux. Un groupe du musée de Florence, une pierre gravée du même musée et une médaille de Faustine la jeune nous montrent la Déesse à demi nue, dans

l'attitude de la Vénus de Milo, enveloppant Arès de ses bras et l'enchaînant par la puissance de sa beauté. Ce groupe ainsi répété sous des formes identiques, sans doute d'après quelque original célèbre, exprime bien l'idée de la fin des guerres, de la paix après la victoire, et la médaille de Faustine porte en effet les mots *Veneri victrici*. Il y a au musée du Capitole et au musée du Louvre des groupes analogues, mais dont les têtes sont évidemment des portraits, ce qui explique pourquoi les figures de femmes sont vêtues. D'après Quatremère de Quincy, le groupe du

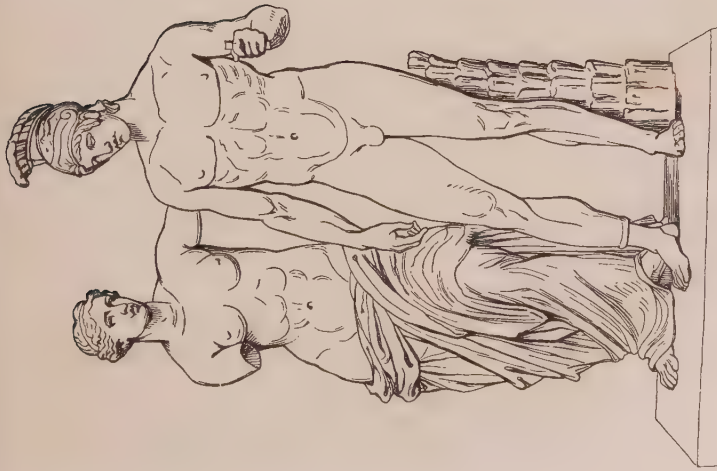


ARÈS ET APHRODITE.

MARS ET RHEA SYLVIA.

Capitole représente Hadrien et Sabine, celui du Louvre Marc-Aurèle et Faustine. Les artistes chargés de sculpter les deux divinités auxquelles les Romains rapportaient leur origine donnaient à Mars les traits de l'empereur, à Vénus ceux de l'impératrice.

Mais ce qui est bien remarquable, c'est que la figure de Mars dans les deux groupes du Louvre et du Capitole a exactement le même mouvement que la statue désignée sous le nom d'Achille Borghèse. Si on ne s'est pas aperçu de cette frappante analogie, c'est parce qu'on voulait voir dans cette statue un Achille, sur la foi de Visconti, habituellement mieux inspiré dans ses interprétations. L'anneau qui entoure la jambe droite de cette statue, au-dessus de la cheville, avait paru à Visconti une sorte d'armure pour le talon d'Achille, qui n'avait pas été trempé dans le Styx;



ARÈS ET APHRODITE.
(L'Achille Borghèse et la Vénus de Milo.)



MARS ET VÉNUS.
(Musée de Florence.)



PERSONNAGES ROMAINS, EN MARS ET VÉNUS.
(Musée du Louvre.)

mais cette explication est bien forcée et repose sur une légende qui n'était ni fort ancienne ni fort accréditée. On aurait dû s'en tenir à l'opinion de Winckelmann, à qui cet anneau rappelait l'Arès enchaîné de Sparte, dont parle Pausanias. Il est vrai que Winckelmann abandonna plus tard cette opinion; quand un Allemand a eu par hasard une idée juste, il se hâte d'y renoncer dès qu'il peut la remplacer par une idée fausse. Mais la cause que Winckelmann avait désertée si mal à propos fut soutenue par d'autres, notamment par Raoul Rochette, qui reconnut dans le prétendu Achille tous les caractères du type d'Arès. Parmi les monuments qu'il cite comme preuves, nous reproduisons un bas-relief de la collection Mattei, où on voit d'un côté le Mars romain descendant vers Rhea Sylvia endormie, comme dans la peinture des bains de Titus, de l'autre l'Arès grec, tout semblable à notre Achille, auprès d'une Aphrodite à demi nue, dont le bras est malheureusement cassé comme celui de la Vénus de Milo.

L'anneau qui a trompé Visconti est précisément ce qui aurait dû l'éclairer : la langue mythologique n'est qu'une suite de métaphores : comment empêcher la guerre de se déchaîner? En enchaînant sa statue; c'est par la même raison, comme le remarque Pausanias, que les Athéniens représentaient la Victoire sans ailes, pour la fixer parmi eux. Dans Homère, Arès est enchaîné par les Aloades; l'anneau de notre statue est destiné à recevoir une chaîne de métal, et on voit encore la trace du scellement à la partie interne; le trou est pareil à la trace d'une balle. Dans ma notice sur l'Achille Borghèse¹, j'ai signalé cette preuve, que personne n'avait remarquée, et qui est absolument décisive.

On sait que Quatremère de Quincy a émis le premier l'idée que la Vénus de Milo avait dû faire partie d'un groupe; si on admet cette opinion, aucune statue ne paraîtra plus digne que l'Achille Borghèse d'être rapprochée d'un pareil chef-d'œuvre. Je ne prétends pas que ces deux statues, trouvées l'une en Italie et l'autre en Grèce, et dont chacune a sa raison d'être isolément, aient jamais été groupées ensemble, mais il a dû exister dans l'antiquité un groupe semblable qui a servi de modèle aux autres; si, comme le croit Émeric David, l'idée de ce rapprochement ne date que du temps des Césars, on peut admettre que le modèle a été obtenu en réunissant deux statues isolées, dont l'attitude se prêtait à cette combinaison.

Pour faire mieux saisir ces analogies dont nous parlons, nous avons placé, dans une même planche, le groupe du Louvre et le groupe de

1. Cette notice se trouve dans la nouvelle édition du *Musée Réveil*, tome IX, pages 22 et 23.

Florence, auprès du groupe imaginaire formé par la réunion de la Vénus de Milo et de l'Achille Borghèse. Mais nous savons combien il serait oiseux de proposer telle ou telle explication ou restitution de la Vénus de Milo. Quand cette statue a été trouvée, il y avait auprès d'elle un fragment de main tenant une pomme. On a dit et on répète encore que cet attribut ne lui appartenait pas originairement, mais avait été ajouté par allusion au nom de Mèlos, qui prenait une pomme (μηλον) pour symbole sur ses médailles et qui avait la prétention de l'emporter en beauté sur les autres îles, comme Aphrodite sur les autres Déesses. Mais qui prouve que cette statue avait subi, comme on le prétend, des restaurations dans l'antiquité même? Pour se faire une opinion sur son véritable caractère, il faudrait être admis à examiner les fragments du bras et de la main tenant la pomme. Malheureusement ces fragments n'ont jamais été exposés; il paraît que cela ne regarde pas le public.

A l'époque impériale, c'était une des formes les plus ordinaires de la servilité monarchique de donner au Dieu de la guerre les traits des maîtres du monde. Pour ne citer que des statues du Louvre, celles de César, de Sextus Pompée, d'Othon, de Marc-Aurèle, d'Ælius Vêrus, de Pupien, auxquelles on peut joindre celle d'Alexandre, dont la tête est rapportée, ainsi que celles auxquelles on a donné en les restaurant les têtes d'Hadrien et de Pertinax¹, sont toutes des copies de la statue de Mars vengeur, tel qu'on le voit représenté dans son temple sur une monnaie d'or d'Auguste². Toutes ces statues se ressemblent par l'attitude générale du corps et la position des jambes, par le caractère des formes, par le jet du manteau sur l'épaule gauche. S'il y a quelques légères différences dans les bras, elles s'expliquent, soit par la liberté que les artistes anciens apportaient dans leurs copies, soit, le plus souvent, par un caprice de restauration moderne. Il est vrai que les têtes sont nues, mais le casque n'est pas un attribut indispensable des images d'Arès, comme le croyait Raoul Rochette. Dans une médaille des Mamertins³, sur laquelle est écrit son nom, il ne porte qu'une couronne de lauriers; il a la tête nue dans deux statues du Louvre⁴ appartenant au même type que les statues impériales que je viens de citer.

Les statues de Germanicus, de Claude, de Néron vainqueur, se rapportent à un type différent; le bas du corps est couvert par une draperie

1. Bouillon, *Musée des Antiques*, II et III *passim*.

2. Guigniaut, *Nouvelle Galerie mythologique*, XCVI, 307.

3. Wieseler, *Denkmaler der alten Kunst*, XXIII, 244.

4. Bouillon, III, *Statues*, pl. II, 1 et 3.

qu'on retrouve dans la statue d'Arès signée par les sculpteurs Héraclide, fils d'Agasias d'Éphèse et Harmatios; mais comme la tête de cette statue est rapportée, je n'en puis tirer un argument, et, tout en croyant qu'elle représente réellement Arès, je reconnais que les draperies rappellent celles des statues de Zeus. Quant aux riches armures des statues de Caligula, de Titus, de Trajan, et de la belle statue d'Auguste qu'on admire au Vatican depuis quelques années, elles conviennent également bien à un portrait du chef militaire de l'empire et au Dieu de la guerre, dont l'empereur était considéré comme la vivante image et comme une sorte d'incarnation. Sur l'autel des douze Dieux et dans les monuments d'ancien style, Arès est représenté armé de pied en cap; la statue du Capitole, qu'on appelait autrefois Pyrrhus et qu'on regarde aujourd'hui avec raison comme un Mars barbu, porte une armure pareille à celle des statues impériales. Les statues de ce type tiennent le milieu entre les représentations d'Arès sous les traits d'un empereur et les représentations purement iconiques comme celles d'Auguste, de Tibère, de Didius Julianus, où l'empereur porte la toge, qui était le costume national des Romains en temps de paix.

LOUIS MÉNARD.:



COLLECTION FAURE



IL y a des tableaux tellement célèbres, qu'il suffit de prononcer leur nom pour éveiller tout un ensemble d'idées et pour caractériser une collection. C'est ainsi qu'en parlant des tableaux réunis par M. Faure, quand on a nommé *les Deux Foscari* d'Eugène Delacroix, on se figure aisément dans quel sentiment ont été choisies les autres toiles qui appartiennent au même amateur.

A mes yeux, le tableau des *Deux*

Foscari a une grande importance, non-seulement à cause de sa valeur intrinsèque, mais encore parce qu'il est l'expression très-décidée d'un corps de doctrine contre lequel notre jeune génération d'artistes est aujourd'hui en pleine insurrection. Je sais bien que l'heure des suprêmes dédains et des sourires ironiques n'a pas encore sonné pour le grand maître qui a passionné notre jeunesse; mais enfin je constate des réticences que je tiens à noter, parce qu'elles sont d'accord avec la voie où la peinture contemporaine s'engage de plus en plus.

Quand on arrive devant un tableau de Delacroix, on commence par s'exclamer sur la valeur réelle de l'artiste qui était doué d'un vrai tempérament de peintre, on parle des luttes dans lesquelles il apportait de si vigoureuses convictions, on s'apitoie sur les rigueurs du jury, puis on ajoute tout bas qu'il a peut-être donné trop d'importance au sujet, que ses tableaux rentrent dans la catégorie de la peinture littéraire et demandent, pour être compris, une explication au livret, etc.

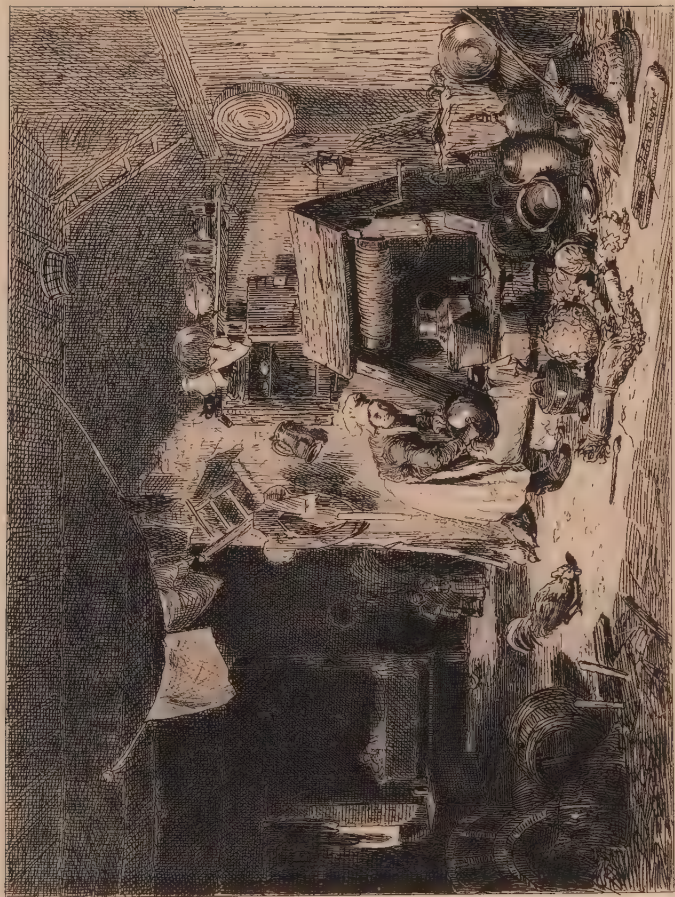
C'est qu'en effet, d'après les théories qui ont cours aujourd'hui, un

tableau doit exprimer une chose vue, et non une chose pensée, et tout effort d'imagination suffit pour faire classer un artiste parmi les revenants d'un autre âge. Les modes changent en art comme ailleurs et chaque génération s'inscrit en faux contre les aspirations de la génération précédente. En 1810, un peintre avait toujours en poche le dictionnaire mythologique et le lisait sans cesse pour y puiser des sujets de tableaux, comme un abbé lit son bréviaire pour se nourrir de bonnes pensées. En 1830, les dieux de l'Olympe furent conspués, et chacun se mit à fouiller les vieilles chroniques et à lire les poètes échevelés pour trouver des inspirations d'un autre ordre. Aujourd'hui, poètes, chroniques et dieux sont également surannés, tout souvenir du passé est systématiquement proscrit et un tableau représente ce que l'artiste a vu, sans y rien retrancher, sans y rien ajouter. Un peintre peut avoir appris à lire dans son enfance, mais dès le jour où il a pris en main une palette, il ne faut plus qu'il ouvre un livre, parce que ses pensées doivent émaner directement de la nature. Quand on veut composer un tableau, on fait monter dans son atelier un commissionnaire et on le copie de grandeur naturelle; seulement pour prendre place parmi les militants de l'avenir, il faut le peindre entièrement avec le couteau à palette, la brosse étant classée parmi les outils réactionnaires.

Eh bien, ce n'est pas ma faute si je ne suis pas dans le mouvement, mais comme je n'en ai jamais voulu à Michel-Ange d'avoir peint le *Jugement dernier* qu'il n'avait assurément pas vu, ni à Rembrandt d'avoir noyé dans des flots de lumière ses étranges apparitions, ni à Rubens d'avoir peuplé ses tableaux d'allégories souvent tourmentées, mais toujours ingénieuses, ni au Poussin d'avoir donné de si nobles interprétations de l'antiquité, je ne saurais faire un crime à Delacroix d'avoir fouillé dans sa bibliothèque pour composer son tableau des *Deux Foscari*.

La scène se passe à Venise. A ce nom seul, je vois plus d'un lecteur froncer le sourcil ou sourire malignement. Mon Dieu, je sais aussi bien qu'un autre combien on a abusé du pont des Soupirs, et des cadavres qu'on jette dans le canal, et de la jeune patricienne penchée sur son balcon gothique, et de la gondole propice aux amoureux, et du sbire qui tient un poignard caché sous les plis de son manteau. Pourtant, puisque j'ai à parler d'un tableau à sujet, je ne puis le faire comme s'il s'agissait de décrire un commissionnaire de grandeur naturelle, et je suis obligé, pour expliquer la scène que le peintre a voulu rendre, de dire quelques mots sur le doge Foscari.

C'était un vieux patricien stoïque et convaincu, fortement cuirassé contre les sentiments tendres, et n'ayant d'autre objectif que le salut et



1842

L. GAUCHE DEL.

NIFFEUR

des Beaux-Arts

mp. A. Selouin Paris

la grandeur du pays qu'il était appelé à gouverner. Dans l'histoire de Venise, le doge Foscari restera comme le type de l'homme d'État, et peut faire le digne pendant du premier Brutus dans l'histoire de l'ancienne Rome; l'un et l'autre, ils ont sacrifié leur enfant à l'implacable loi et touché au crime par l'austérité de leur vertu républicaine. Le fils du doge, condamné à l'exil pour une infraction aux lois de la République, avait écrit au duc de Milan pour obtenir son intervention. La lettre tomba entre les mains d'un espion de Venise, et le jeune Foscari, amené devant le tribunal de son père, subit la torture qu'on infligeait aux accusés dont on voulait avoir des aveux, sans que rien pût toucher l'inexorable doge. Cependant le conseil des Dix, qui espérait par ce procès mettre le vieux Foscari en faute et l'obliger d'abdiquer, ne renonça pas au projet de lui donner un successeur et, tout en louant son caractère stoïque, décida que le grand âge du doge ne lui permettait plus de gouverner l'État.

Le vieux doge entendit sans sourciller le décret qui prononçait sa déchéance et vit briser devant lui l'anneau ducal. Il descendit, appuyé sur sa béquille, le grand escalier du palais, et dit simplement à la foule : « Mes services m'y avaient appelé, la malice de mes ennemis m'en fait sortir. » Pourtant, quand il entendit la cloche de Saint-Marc célébrer l'entrée du nouveau doge, sa fermeté l'abandonna; il éprouva un tel saisissement qu'il mourut le lendemain. La République décida qu'il serait enterré avec toute la pompe due à sa dignité; mais quand on vint pour enlever ses restes, sa veuve se mit en travers, disant qu'on ne devait point traiter en prince, après sa mort, celui que vivant on avait dépouillé de la couronne, et que puisqu'il avait employé ses biens au service de l'État elle saurait consacrer sa dot à lui faire rendre les derniers honneurs. On ne tint aucun compte de ces protestations, et les obsèques eurent lieu avec le cérémonial accoutumé; seulement, comme le peuple laissait échapper des regrets, le conseil des Dix prescrivit sous peine de mort le silence le plus absolu sur cette affaire.

Ce fut sur cette donnée historique que lord Byron composa en 1821 un drame fameux qui ne fut pas étranger à la conception d'Eugène Delacroix. Dans son drame, le poète a pu montrer successivement les différentes péripéties de l'histoire des Foscari, tandis que le peintre était obligé de s'en tenir à une scène unique. Il a choisi le moment où le jeune Foscari, brisé par la torture, entend la lecture de l'arrêt qui le condamne, en présence de son père assis sur le fauteuil ducal.

Il y a une telle analogie entre ce sujet et la condamnation des fils de Brutus, qu'on songe involontairement au fameux tableau de Guillon Lethière qui est au Louvre. Mais la mise en scène est conduite d'après un

ordre d'idées tout à fait différent. Dans le tableau du Louvre, ce qui frappe tout d'abord c'est la froide inflexibilité du père, placé sur la tribune consulaire au milieu d'un groupe de sénateurs. La victime offre en somme peu d'intérêt, parce que le caractère que lui a donné le peintre n'est pas assez déterminé. Le fils de Brutus ne montre ni la fermeté qui sait affronter la mort, ni la douleur et le regret qui inspireraient la pitié; sa prostration et son air presque hébété ne sont pas de nature à toucher beaucoup le spectateur. En revanche, le groupe consulaire et en particulier le personnage de Brutus sont un des morceaux qui honorent le plus l'école française comme entente de la composition dramatique.

Dans le tableau de Delacroix, l'attention est attirée tout d'abord vers le malheureux condamné, dont il faut soutenir le corps chancelant, tandis que la femme éplorée lui embrasse les mains. Le vieux doge baisse tristement la tête, et son air atterré indique les combats intérieurs et les luttes d'une conscience hésitante. Le peintre a voulu laisser deviner les sentiments du père à travers l'inflexibilité du magistrat, tandis que Guillon Lethière, dans son *Brutus*, a prouvé qu'il appartenait à une génération dont toutes les aspirations étaient tournées vers les farouches héros de la république romaine.

Il est inutile, quand on parle de Delacroix, d'insister sur la beauté du ton; néanmoins il est bon de remarquer en passant que, tout en cherchant l'éclat et l'harmonie générale, il ne perd jamais de vue le rôle que l'effet et la couleur sont appelés à jouer dans l'expression dramatique. Chez les *Deux Foscari*, par exemple, la lumière qui tombe directement sur le corps nu de la victime et les femmes qui le consolent, et qui se retrouve sur le manteau du doge, est calculée pour appeler de suite l'attention sur les groupes principaux, et devient plus discrète à mesure que les personnages deviennent accessoires. Ce n'est pas du réalisme comme on l'entend aujourd'hui, mais c'est un artifice intelligent qui se rattache aux traditions des anciennes écoles.

Le *Christ au tombeau* présente la même recherche dans l'effet. Le foyer lumineux est sur le Christ étendu au milieu de la scène et entouré des saintes femmes. Au fond, les dernières lueurs du jour disparaissent derrière la montagne, et les trois croix dessinent leur silhouette sur le ciel. C'est une composition que le peintre a reproduite plusieurs fois avec des variantes, et dont le caractère à la fois élevé et lugubre convenait merveilleusement à son génie. On retrouvera dans cette grande toile la même disposition que dans un tableau de moindre dimension qui fait partie de la collection Laurent Richard; mais l'artiste ayant ici un champ plus vaste pour le développement de sa pensée, a pu s'attacher davan-



FOR THE PINK

CHAPTER

Imp. A. Salmon 1878

tage à l'expression des têtes et au caractère intime des personnages.

Bien que Delacroix ait peint des décorations monumentales et des tableaux d'histoire de grande dimension, l'*Ophélie*, qui est une toute petite toile, restera dans son œuvre comme une de ses créations les plus intéressantes. C'est encore un sujet emprunté à la lecture des poètes, et Shakspeare a trouvé dans le peintre un interprète digne de lui. Voici le passage : « C'est à l'endroit où un saule se lève sur le bord du ruisseau et mire ses feuilles blanchâtres dans le courant du cristal. Là, elle tressait de bizarres guirlandes de boutons-d'or, d'orties, de pâquerettes et de ces longues fleurs pourpres auxquelles nos grossiers bergers donnent un nom moins délicat, mais que nos chastes jeunes filles nomment *doigts de mort*. En cherchant à grimper pour suspendre aux rameaux tombants sa couronne de fleurs sauvages, une branche fatale se rompit, et voilà que ses trophées de verdure tombent avec elle dans l'eau profonde. Ses robes se déploient autour d'elle; et aussitôt, comme une naïade, elle est soutenue un instant; alors même elle chantait des passages de vieux airs, comme si elle n'eût pas eu le sentiment de son péril extrême, ou de même qu'une créature portée par son élément; mais cela ne pouvait durer, et bientôt ses vêtements chargés de l'eau qu'ils avaient absorbée entraînent la malheureuse de cette surface limpide, sur laquelle elle chantait si mélodieusement, dans la fange où elle est morte. »

Ce récit dans lequel Delacroix a puisé son sujet renferme deux périodes distinctes, et c'est sans doute pour se conformer à la première qu'il montre la jeune fille levant un bras pour se retenir à une branche d'arbre. Comme ordonnance plastique, ce bras levé ne présente peut-être pas une ligne très-heureuse, et comme mise en scène dramatique il peut faire naître l'idée qu'il existe encore une chance de salut. Un tableau du peintre anglais Millais, qui eut un immense succès à l'Exposition universelle de 1855, montrait au contraire le moment où la jeune folle est entraînée par le courant fatal sans avoir le sentiment du danger que sa démence l'empêche de comprendre, et il est curieux de comparer les deux interprétations. Dans le tableau de Delacroix, le corps est charmant et présente dans son ondulation une simplicité que ses œuvres comportent rarement. L'expression de la tête n'a rien de forcé, et le sourire enfantin de la jeune fille que la vague porte mollement est rendu avec une candeur naïve et une grâce tranquille bien remarquable chez un peintre ordinairement fiévreux et tourmenté. Mais ce qui prête au tableau un charme vraiment magique, c'est la manière dont le paysage est traité. Les masses profondes de verdure, la limpidité de l'eau, dont un léger clapotement ride à peine la surface, la fraîcheur et le calme silencieux du site, la disposition heureuse

de la lumière qui descend à travers les arbres pour se concentrer sur le corps d'Ophélie en effleurant à peine les terrains verdoyants qui bordent la rivière, forment un ensemble aussi séduisant pour l'œil qu'attachant pour l'esprit.

Delacroix est en effet un admirable paysagiste, et c'est sous cet aspect que nous devons le considérer dans les *Chevaux sortant de l'eau*, où nous voyons un Arabe promenant sur le rivage deux chevaux qui se cabrent avec ces mouvements un peu forcés que le peintre leur donne habituellement. La mer est superbe dans son immensité, et les falaises parsemées de villages qui se déroulent sur la côte sont du plus bel effet. Enfin nous ne quitterons pas Delacroix sans avoir signalé un *Lion déchirant un caïman*, et une aquarelle qui reproduit un tableau important du musée de Tours, les *Musiciens arabes*.

Millet, le peintre des réalités positives, a fait autrefois des sujets mythologiques, et nous en avons la preuve ici dans son tableau d'*OEdipe détaché de l'arbre*, qui a figuré à l'Exposition de 1857. Laïus, père d'OEdipe, effrayé d'une prédiction annonçant qu'il serait tué par son propre fils, fit porter son fils sur le Cithéron, pour y être mis à mort. L'esclave chargé de cette exécution perça le pied de l'enfant, et, ayant passé une courroie dans la blessure, suspendit sa victime à un arbre et l'abandonna. Ce fut dans cette situation qu'OEdipe fut recueilli par un berger du roi de Corinthe. M. Millet, mettant de côté toute préoccupation d'archaïsme et d'expression, a cherché surtout à montrer une facture puissante et robuste, et c'est sur cette toile qu'il a inauguré ce mode de peinture à empâtements excessifs qu'il a abandonné depuis. Nous préférons de beaucoup un autre tableau du même artiste qui représente simplement une *Maison aux environs de Dieppe*. Le motif est d'une extrême simplicité; mais il y a de la grandeur dans ce chemin qui côtoie la mer et près duquel est un de ces arbres rabougris dont le vent arrête le développement, et dont le tronc noueux se revêt à grand'peine d'un maigre feuillage.

M. Ribot, qui prend naturellement sa place à côté de M. Millet, a emprunté à Vasari le sujet de son tableau. C'est le vieux Cimabué donnant des conseils au berger Giotto qui dessine d'après nature. Il est inutile de dire que M. Ribot peint bien; mais il y a dans l'attention soutenue que le jeune berger prête à son professeur une recherche d'expression qu'il est bon de constater en passant. Nous citerons encore parmi les tableaux de figures une *Bohémienne* de M. Roybet, vieille femme au visage étrange et au teint hâlé, et une gracieuse figure de M. Hébert, qui personnifie la *Danse*, puis nous arriverons aux paysagistes, parmi lesquels Jules

Dupré est au premier rang par l'importance et le nombre de ses tableaux.

Ce n'est pourtant pas par un paysage que nous commencerons, car l'*Intérieur* qui a figuré longtemps dans la collection Barroilhet est chronologiquement un des plus anciens ouvrages du peintre. Il est superflu de s'étendre sur un tableau aussi connu, et qui montre que l'auteur aurait brillé parmi nos peintres de genre, s'il n'avait préféré occuper la première place parmi nos paysagistes. Cette toile, qui remonte à la jeunesse de l'artiste, est peinte avec la préoccupation évidente de Kalf et des maîtres hollandais. La figure et les objets accessoires qui l'accompagnent sont rendus avec une précision et une finesse qui, malgré la tonalité chaude de l'ensemble, ne laissent pas encore présager les audaces de touche et de couleur qu'il a apportées depuis dans ses paysages. La toile se recommande par une étonnante harmonie et par une unité d'effet qui montrent l'étude des grandes écoles.

Il est difficile de décrire des paysages, car la plume est impuissante devant les profondeurs mystérieuses des forêts, les vibrations de l'atmosphère autour des grands arbres, l'humidité des prairies, la limpidité des eaux et cet éclat rutilant qu'un grand coloriste sait donner à sa peinture. En outre, le peintre sait varier sa touche suivant le sujet qu'il traite et l'effet qu'il veut produire, et il serait fastidieux de démontrer la raison qu'il a eue d'être ici fin et délicat dans l'expression d'une forme, tandis qu'ailleurs il a adopté une facture robuste jusqu'à la brutalité.

Si on analyse l'un après l'autre ces tableaux, on reconnaît que le mode d'exécution conserve toujours un rapport direct avec la conception. Dans la *Grande Forêt*, la touche est heurtée autant que le site est sauvage, et cette brosse furieuse et haletante rend admirablement l'impression du vent qui, sifflant à travers les vieux arbres, semble agiter leurs branches et bouleverser leur feuillage. C'est le contraire qui a lieu dans le *Pacage*, grande et belle toile qui donne l'impression du beau temps par un jour de calme. Ici le terrain est fouillé jusque dans ses moindres détails, et la forme de l'effet explique nettement les ondulations capricieuses du sol. Le ciel est bleu, de ce bleu intense et limpide qui fait comprendre la profondeur de l'air et sa fluidité.

Le *Pacage*, la *Grande Forêt*, la *Rivière*, la *Symphonie*, répondent à des impressions différentes et toujours traduites avec cette passion fiévreuse dans la forme et cette recherche intense de la coloration qui constituent la personnalité de Jules Dupré. Personne n'a su mieux que lui faire saillir un vieil arbre du sol et rendre ce fouillis indéfinissable des bois silencieux et touffus.

Après les paysages, nous arrivons aux marines, que l'artiste affectionne

depuis peu d'années, et dans lesquelles il apporte sa supériorité habituelle. Pas plus que la forêt la mer ne peut se décrire, et les nuages roulés qui courent au-dessus des vagues peuvent produire sous la brosse d'un grand peintre une impression magique dont on ne saurait entretenir bien longtemps le lecteur. Il est remarquable que Jules Dupré, qui se prodigue si peu à nos expositions, soit cet hiver le paysagiste dont on parle le plus et dont on voit le plus d'ouvrages; mais pour que le public ait cette bonne fortune, il a fallu que plusieurs importantes collections vinssent à se disséminer coup sur coup.

De Théodore Rousseau, dont le nom est toujours associé à celui de Jules Dupré, nous signalerons une remarquable toile, *le Barrage*, composition singulière dont une cascade artificielle forme tous les frais.

Troyon est représenté par un troupeau de moutons qu'un berger conduit sur un grand chemin, composition d'une allure infiniment pittoresque, et où les animaux sont peints comme Troyon savait les peindre.

L'apport de Diaz n'est pas bien nombreux; mais son tableau intitulé *Terrains boisés près Fontainebleau* est une de ses toiles les plus sincères et les mieux réussies. Il y a comme une senteur de bois dans cette vaste plaine où quelques arbres détachent isolément leur silhouette sur le ciel; on a fait récemment une coupe en cet endroit et les bruyères au teint roux occupent l'espace qu'ombrageait autrefois un bois touffu. Ce n'est pas la forêt dans son caractère poétique et sauvage; c'est bien le bois exploité qu'un long chemin traverse, et l'impression agreste qui s'en dégage dénote une observation sérieuse et intime de la campagne.

Corot, le dernier dont nous ayons à parler, est, avec Delacroix et Jules Dupré, celui qui fournit le contingent le plus nombreux à la collection. *La Cueillette*, *le Ravin*, *la Vue de Ville-d'Avray* et *le Pont de Mantes* nous montrent l'artiste toujours sincère dans son observation de la nature, toujours poétique dans sa manière de l'interpréter. *Le Ravin* est peut-être parmi ces tableaux celui dont l'effet est le plus piquant, et le groupe de peupliers plantés au bord d'une mare resserrée entre des collines rocheuses vient donner un aspect aérien au site qui sans cela paraîtrait un peu morne. *La Cueillette* et *la Vue de Ville-d'Avray* sont aussi empreints d'un sentiment rustique, et les petites figures, très-bien appropriées au motif, que le peintre y a placées, viennent augmenter le charme de ces scènes champêtres. Corot est sans doute l'artiste qui traduit le mieux l'impression des environs de Paris; sa *Vue de Ville-d'Avray*, qui laisse entrevoir dans une douce vapeur les coteaux de Sèvres et de Saint-Cloud, éveille le souvenir de ces belles journées où l'on s'est échappé dès le matin pour aller respirer le grand air et s'épanouir au soleil, afin



RETOUR DU TROUPEAU

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris.

d'oublier un moment le bruit et l'ennui des affaires. Quant au *Pont de Mantes*, il me serait difficile de le qualifier, car si ce pont, qui est vu de la berge et occupe presque toute l'étendue de la toile, est dessiné avec toute la précision que pourrait souhaiter un architecte, on voit que malgré ses préoccupations d'exactitude le peintre est resté fidèle à son sentiment rêveur et printanier, qui se traduit par le ton argenté de l'ensemble et la fraîcheur matinale de l'aspect.

Un grand nombre des tableaux dont nous venons de parler étaient déjà connus de nos lecteurs; mais leur réunion présente au point de vue du groupement d'une collection un intérêt trop réel pour que nous n'ayons pas cru utile, au moment où ils vont être éparpillés, de leur consacrer quelques pages dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

RENÉ MÉNARD.



AUGUSTE JAL.



UGUSTE JAL, que la mort vient de frapper à Vernon, où il résidait depuis quelques années, n'était pas seulement un des doyens de la critique d'art et de la polémique littéraire, un des derniers survivants de ce groupe d'écrivains à demi spéciaux, à demi politiques, qui, au temps de la Restauration, faisaient d'un feuilleton sur les théâtres ou du compte rendu d'un Salon un moyen d'opposition libérale aussi volontiers qu'un programme esthétique; il était aussi, et surtout, un chercheur consciencieux, un érudit de la plus exemplaire bonne foi, et les services qu'il a rendus à ce double titre ne sauraient assurément être méconnus sans injustice, ni oubliés sans ingratitude. Aujourd'hui que les épigrammes sur les ministres de Louis XVIII ou de Charles X ont, au moins autant que les railleries à l'adresse des peintres ultra-classiques, perdu le sel qu'elles empruntaient des circonstances, il est permis peut-être de feuilleter un peu rapidement des brochures ou des livres tels que : *l'Ombre de Diderot et le Bossu du Marais*; *l'Artiste et le Philosophe*; *le Peuple au sacre*; *Esquisses, Croquis, Pochades ou tout ce qu'on voudra*, et plusieurs écrits analogues inspirés à M. Jal, de 1822 à 1831, par les luttes engagées, dans le domaine de l'art comme sur le terrain politique, entre les adversaires et les défenseurs de l'ancien régime; mais d'autres ouvrages sortis de la même plume méritent et mériteront toujours d'être attentivement consultés, parce qu'ils fournissent sur des faits ou des personnages historiques les renseignements les plus précis, les témoignages les plus irrécusables. Nous ne parlons pas des travaux de M. Jal sur l'histoire de la marine dans l'antiquité et aux époques modernes : il ne nous appartiendrait pas plus d'en louer les mérites que de discuter la bonne opinion qu'en ont depuis longtemps conçue ou exprimée les juges compétents. Ce que nous voulons rappeler seulement, c'est l'infatigable patience, la rare sagacité, le soin scrupuleux avec lesquels M. Jal a recherché, découvert et recueilli les documents qui devaient combler tant de lacunes dans la biographie des artistes, réduire à néant tant de traditions erronées, éclaircir une fois pour toutes tant de questions obscures ou douteuses.

Lorsque, il y a près de trente ans, il eut la pensée, si naturelle, à ce qu'il semble, et dont personne pourtant ne s'était avisé avant lui, de relever sur les registres des anciennes paroisses les actes relatifs à la naissance ou à la mort des hommes dont le nom, à quelque degré que ce soit, a son importance dans l'histoire de l'art français, M. Jal avait été mis sur la voie de ces recherches par celles qu'il venait d'entreprendre en vue d'autres travaux d'un caractère tout officiel. Historiographe de la marine, il avait dû, pour fixer certaines dates intéressant le souvenir d'une expédi-

tion ou la mémoire de ceux qui y avaient pris part, compulser ces archives privées qui, depuis la Révolution, avaient passé des sacristies des églises dans les dépôts publics, et il lui était arrivé, chemin faisant, de rencontrer telle pièce dont il avait transcrit le texte, à titre de renseignement curieux sur la personne ou sur la famille d'un peintre célèbre, d'un poète, d'un comédien. Bientôt toutefois ces bonnes fortunes au hasard du moment ne lui suffirent plus, et, déterminé à poursuivre ses explorations jusqu'au bout, il convertit en procédé systématique ce qui n'avait été d'abord pour lui qu'une occasion de découvertes accidentelles. S'appliquant sans relâche à interroger les actes les plus insignifiants en apparence, à profiter du moindre indice pour retrouver ailleurs la trace d'un personnage plus ou moins connu, mentionné comme parrain, comme témoin ou comme parent, sur quelque registre baptistaire ou obituaire, contrôlant ou complétant ces premières indications par les dates inscrites au bas d'un tableau, d'une estampe ou d'une statue, par les noms ou les faits cités dans les mémoires contemporains, dans les comptes des bâtiments du roi, dans les recueils de toute espèce, en un mot ne négligeant aucune source d'information pour arriver à la possession de la vérité, M. Jal réussit, à force de persévérance et de zèle, à rassembler les précieux éléments de ce *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* qu'il publiait il y a quelques années et qui certes fera vivre son nom : livre considérable à tous égards, livre éminemment utile où l'on trouverait peut-être à relever çà et là l'emploi de certaines formules, l'empreinte de certaines habitudes littéraires un peu surannées, mais qui rachète amplement ces imperfections de détail ou ces faiblesses par la solide valeur de l'ensemble, par la loyauté constante avec laquelle les documents de diverses origines sont examinés et produits. Sans doute il fallait être profondément instruit pour mener à bonne fin une aussi vaste, une aussi difficile entreprise : il fallait encore, pour l'accomplir avec cette sincérité, être, dans la plus haute et la plus sérieuse acception du mot, un honnête homme. Ceux que des relations personnelles avaient rapprochés de M. Jal savent combien il méritait, dans la vie privée, d'être honoré comme tel ; ceux qui ne connaîtront de lui que le grand ouvrage qu'il a laissé estimeront à son prix la probité de cet esprit véridique jusqu'au scrupule, exact jusqu'à la démonstration minutieuse. Les plus exigeants même auront une entière confiance dans les enseignements d'un écrivain qui n'avance rien qu'il ne prouve, et qui, vrai modèle de courage et d'intégrité scientifiques, n'a jamais reculé devant aucune fatigue ni transigé avec aucun devoir.

HENRI DELABORDE.



LIVRES.

Dictionnaire des Architectes français, par Adolphe LANCE, architecte du Gouvernement, membre du Comité des travaux historiques. 2 vol. in-8° de LVI-388 et 460 pages. Veuve A. Morel et C^{ie}. Paris, 1872.

Les ouvrages consacrés exclusivement à la biographie des architectes ne sont pas rares, mais les derniers venus ne sont la plupart du temps que des copies arrangées de leurs devanciers. Aussi les erreurs des premiers ou leurs oublis n'ont-ils été ni rectifiés ni réparés par les derniers. De plus, c'étaient les architectes italiens qui étaient surtout l'objectif de ces historiens de la première heure, si bien qu'ils négligeaient entièrement ceux qui sont nés en France. M. Adolphe Lance a voulu réparer ces longues injustices en ne s'occupant que des architectes français, et c'est le fruit de trente années de recherches qu'il nous donne aujourd'hui. Il ne se dissimule pas que son livre renferme encore des lacunes que d'autres ou lui-même pourront combler, mais il déclare avec raison qu'un tel travail ne sera jamais complet. De tous les artistes, en effet, les architectes sont ceux dont le public et, par suite, les biographes s'occupent le moins.

Dans une introduction qui est un résumé des faits consignés dans le cours du dictionnaire, M. Ad. Lance a essayé une « histoire de l'architecte » depuis le moyen âge. La France n'existant pas alors, il n'avait pas à s'occuper des temps antiques. Nos premiers architectes furent les moines, les grands civilisateurs et éducateurs du monde moderne. Saint Benoît prescrivait dans sa règle l'étude de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, si bien que, jusqu'à la fin du ^{xiii}e siècle, on ne trouve que des religieux mentionnés parmi les constructeurs d'églises. A partir du ^{xiii}e siècle, que l'on considère comme une époque d'affranchissement du clergé séculier à l'égard du régulier, ce sont des laïques qui bâtissent les cathédrales élevées suivant la mode nouvelle.

Le nom qu'ils portent est celui de « maîtres de l'ouvrage », de « *doctor lathomorum* », et même de simple maçon ou de « maçon du roy », lorsqu'ils sont à son service. Plus tard, au ^{xiv}e siècle, leur qualification est devenue un peu plus ambitieuse et ils s'appellent « maîtres des œuvres, maîtres de la maçonnerie », ayant, lorsqu'ils appartiennent au service du roi ou des grands seigneurs, comme les ducs de Bourgogne, des « lieutenants » dans toutes les résidences. Ce n'est qu'au milieu du ^{xvi}e siècle que toutes ces appellations, qui restent toutes circonscrites dans le même cercle, font place à un vocable nouveau, celui d'*architecte*, qui est donné à

Philibert de l'Orme dans un acte de 1549. Jusque-là on avait pour ainsi dire tourné autour du mot qui, arrivant probablement d'Italie avec la forme d'*architecteur*, n'entre enfin officiellement dans le dictionnaire, comme traduction du latin *architectus*, qu'en 1573.

Au moyen âge « il n'existait point comme aujourd'hui, dit M. Ad. Lance, d'intermédiaire entre l'architecte et l'ouvrier ignorant de sa tâche : il n'avait pas « l'entrepreneur », auquel suffirent des plans bien arrêtés, des instructions précises pour traduire ensuite aux exécutants la pensée de l'homme de l'art. L'architecte était en rapport direct avec l'ouvrier; il traitait avec ce dernier, achetait lui-même ses matériaux, traçait les épures, toisait les ouvrages exécutés et établissait les comptes. Il faisait plus encore : un registre des comptes du collège de Beauvais, de 1377 à 1382, relatif à la construction de la chapelle de ce collège, nous montre Raymond du Temple, l'architecte de Charles V, se rendant de sa personne en place de Grève, à Paris, pour lire à haute voix son devis aux ouvriers et leur faire signer l'engagement d'exécuter le travail projeté selon les prescriptions contenues dans ledit devis. Plus tard, lorsque l'entrepreneur apparaît, ce n'est guère qu'un chef d'atelier travaillant à façon, avec des matériaux qui lui sont fournis. Il ne bénéficie que sur la main-d'œuvre. » L'ouvrage une fois achevé, l'architecte le recevait, puis il était contrôlé par d'autres architectes qui rédigeaient un rapport sur l'œuvre qui leur avait été soumise. Mais jusqu'à la fin du xvi^e siècle, les deux rôles d'architecte et d'entrepreneur se confondent encore, ainsi qu'on en a la preuve pour les derniers travaux du Louvre.

Pendant longtemps les architectes reçurent des gages pour toute rémunération. Ainsi, Eudes de Montreuil, architecte de saint Louis et de son fils, recevait quatre sous de gages, qui équivalent à 30 francs de notre monnaie, plus 100 sols pour la robe dont le roi était habitué de gratifier les officiers de sa maison tous les ans, à Pâques. Il mangeait au palais et avait deux chevaux munis et ferrés aux frais du roi.

D'après le pouvoir actuel de l'argent, ce traitement peut être évalué à une quinzaine de mille francs par an. Ce mode de rémunération des architectes fut adopté pendant plusieurs siècles. A un salaire journalier pour son travail effectif, une gratification était jointe, à titre d'honoraires, pour la direction des travaux et la surveillance des ouvriers. Vers le milieu du xvi^e siècle, on perd la trace de cette « robe » supplémentaire. Mais au xviii^e siècle l'on voit récompenser par des pensions viagères les travaux exceptionnels, comme les bâtiments du garde-meuble, que Gabriel avait exécutés pour un salaire annuel de 12,240 francs.

Lorsque l'architecte ne fournissait qu'un plan, sans s'occuper de la construction, il recevait une somme fixe pour son travail. S'il était appelé à visiter une œuvre quelconque, il était payé pour ses vacations, et l'entrepreneur lui-même contribuait à ce payement, en même temps que celui qui faisait exécuter l'œuvre.

Les recherches de M. Ad. Lance n'ont pu lui faire découvrir si la rémunération était à peu près proportionnelle à la somme des dépenses, ainsi que cela se fait aujourd'hui, et il incline à croire qu'elle était bien plutôt proportionnelle au talent et à la réputation de l'architecte.

Il est probable que le mode actuel de fixation des honoraires commença par s'introduire dans les rapports des architectes avec les particuliers, qui, ne pouvant avoir que des travaux temporaires à faire exécuter, devaient proportionner la récompense à l'importance des travaux effectués. Toutefois, ce n'est qu'à la fin du xviii^e siècle que l'on trouve

le premier exemple officiel de cette taxation des honoraires d'après le chiffre de la dépense. L'illustre Louis, en 1775, reçoit 7 1/2 pour 400 sur celles de la construction du théâtre de Bordeaux.

Ici s'arrête l'étude de M. Ad. Lance sur la condition des architectes. Nous eussions désiré que, la poursuivant jusqu'à nos jours, il nous eût montré comment l'habitude a été prise du mode de règlement actuel, qui, ne tenant compte que du chiffre de la dépense, laisse absolument en dehors le talent de l'architecte. Il est vrai que son talent devait lui amener plus de travaux qu'à de simples entrepreneurs décorés du nom d'architectes. Mais il n'en est pas toujours ainsi, on ne le voit que trop par ce qui se passe aujourd'hui.

Il nous est impossible d'analyser les articles biographiques qui composent le dictionnaire, articles courts et substantiels, proportionnés au mérite de l'architecte, dont ils indiquent la vie et les œuvres, et exempts de toute appréciation, bien qu'on se soit tu sur les vivants. M. Ad. Lance a banni la phrase de son œuvre, et, loin de lui en faire un crime, on ne peut que l'en louer. Les ouvrages antérieurs, les notices particulières, les documents authentiques et les renseignements personnels ont été mis par lui à profit, afin de ne laisser, autant que possible, rien dans le vague dans son livre, et de rectifier les erreurs de ses devanciers.

Dans un ouvrage de cette nature, il est parlé d'une foule de personnes et de lieux qu'il est souvent intéressant de retrouver. Aussi une table dressée par un ami de l'auteur, M. Anatole de Montaiglon, suit-elle le dictionnaire et permet-elle de mettre le doigt sur les articles qui se rapportent à la personne ou au lieu sur lequel on cherche un renseignement.

Enfin une soixantaine de sceaux d'architectes, tant du moyen âge que de la renaissance et des temps modernes, et un grand nombre de fac-simile de signatures des architectes les plus illustres servent de complément au dictionnaire.

Composé avec ce soin et dans ces conditions, ce livre n'est pas seulement l'œuvre la plus complète qui ait paru jusqu'ici sur les architectes français, mais c'est encore une œuvre unique. Elle fait le plus grand honneur à l'érudition de celui qui l'a entreprise et menée lentement, mais sûrement, jusqu'à son terme, malgré les travaux importants d'architecture qui lui étaient confiés. Mais peut-être fera-t-elle tort à M. Ad. Lance auprès de certains critiques qui trouvent trop savante l'école relativement nouvelle qui a le malheur de s'occuper de l'art du moyen âge et de l'art français.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

GALERIE DU M^{IS} DE LA ROCHEB...

TABLEAUX

DES

**PRINCIPAUX MAITRES
ANCIENS ET MODERNES**

DES ÉCOLES

**Anglaise, Hollandaise, Flamande, Italienne
Espagnole
Allemande et Française**

COMPOSANT LA

Galerie du marquis de la Rocheb...

DONT LA VENTE AURA LIEU

26, boulevard des Italiens, 26

Lundi 5, mardi 6, mercredi 7 et jeudi 8 mai 1873

M^e CHARLES PILLET,

Commissaire-priseur, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS :

M. DURAND-RUEL

46, rue Laffitte

M. FÉRAL, peintre

23, rue de Buffault

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE

Les vendredi 2 et samedi 3 mai 1873

PUBLIQUE

Le dimanche 4 mai, de 1 h. à 5 heures

Nous devons signaler, parmi les tableaux de l'école anglaise, des œuvres remarquables de sir Josuah Reynolds, Henry Raeburn, John Jakson, George Morland, Old Cromme, John Cromme, John Constable, John Ladbroke.

COLLECTION
DE
TABLEAUX
ANCIENS & MODERNES

DE M. B...

QUARANTE QUATRE

Aquarelles

DE PREMIER ORDRE

PAR

Hildebrandt, Decamps, etc

APPARTENANT A M^{me} LA BARONNE DE N***

25 aquarelles par Raffet

PROVENANT DES

COLLECTIONS DE SAN DONATO

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT SALLE N° 8

LE MARDI 6 MAI 1873 A DEUX HEURES

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE

Le dimanche 4 mai

PUBLIQUE

Le lundi 5 mai

M^e ESCRIBE,

Commissaire-priseur,
6, rue de Hanovre

M. HARO, peintre-expert,

Chevalier de la Légion d'honneur,
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Tableaux modernes

DESSINS & AQUARELLES

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE

Le lundi 12 mai 1873

PUBLIQUE

Le mardi 13 mai 1873

VENTE HOTEL DROUOT SALLES N^{os} 8 ET 9

Le Mercredi 14 mai 1873

M^e Charles Pillet,

Commissaire-priseur,

10, rue Grange-Batelière

M. Haro, peintre-expert,

Chevalier de la Légion d'honneur

14, rue Visconti, et rue Bonaparte 20,

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE

Nous annonçons particulièrement cette vente composée de tableaux modernes et de dessins et aquarelles par Brion, Chaplin, Corot, Courbet, Daubigny, Delacroix, Diaz, Français, Fromentin, Pils, Protais, Troyon, Decamps, Detaille, Meissonier, E. Lami, Th. Rousseau, Zamacois, Palizzi, etc., etc.

2^{me} VENTE P. L. ÉVERARD ET C^{ie} DE LONDRES

POUR CAUSE DE DISSOLUTION DE SOCIÉTÉ

TABLEAUX MODERNES

DE PREMIER ORDRE

HOTEL DROUOT SALLE N^{os} 8 et 9

Les Vendredi 23 et Samedi 24 mai 1873

A deux heures

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE

Le mardi 20 mai

PUBLIQUE

Le mercredi 21 mai

M^e ESCRIBE,

Commissaire-priseur :

6, rue de Hanovre

M. HARO, peintre-expert,

Chevalier de la Légion d'honneur,

14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.

COMPAGNIE D'ASSURANCES GÉNÉRALES SUR LA VIE

LA PLUS ANCIENNE DE TOUTES LES COMPAGNIES FRANÇAISES

Fondée en 1819

ASSURANCES

EN CAS
DE DÉCÈS
et
MIXTES



RENTES
VIAGÈRES

DOTS
pour
LES ENFANTS

FONDS DE GARANTIE : CENT MILLIONS

RÉALISÉS EN IMMEUBLES, RENTES SUR L'ÉTAT ET VALEURS DIVERSES

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

MM.

Baron **Alph. Mallet**, régent de la Banque de France, président.
Baron **Alph. de Rothschild**, régent de la Banque de France, vice-président.
Ed. Odier, ancien manufacturier, inspect.
A. de Courcy, propriétaire.

MM.

G. Trubert, administr. de la comp. du chemin de fer de Paris-Lyon-Méditerranée,
C. Martel, conseiller honoraire à la Cour d'appel de Paris.
Prince **Czartoryski**, propriétaire.
Ganneron, agent de change honoraire.

Directeur : **M. P. de Hercé**

IMMEUBLES DE LA COMPAGNIE :

1. HOTELS DE LA COMPAGNIE, rue Richelieu, 85, 87 et 89.
2. MAISON rue du Quatre-Septembre, 10, rue Richelieu, 79, et rue Ménars, 1.
3. HOTEL DE L'ANCIEN CERCLE, boulevard Montmartre, 16.
4. HOTEL DU JARDIN TURC, b^a du Temple.
5. PROPRIÉTÉ boulevard Richard-Lenoir (ancien quai Valmy), 75, 77 et 79.
6. PASSAGE DES PRINCES, rue Richelieu, 95 et 97.
7. HOTEL rue Richelieu, 99.

8. MAISONS rue Glück et rue Halévy.
9. MAISON rue du Pont-Neuf, 1.
10. MAISONS boul. Haussmann, 39 et 41.
11. SIX CENTS HECTARES DE LA FORÊT DE MONTMORENCY (près Paris).
12. FERME DE MOISLAINS, près Péronne (330 hectares).
13. FERME D'OERMINGEN, près Saverne (300 hectares).
14. DOMAINES DU PUCH ET DE CAZEAUX, près Bordeaux (3,000 hectares).

ASSURANCES DE CAPITAUX, payables après décès. permettant au père de famille de laisser un capital à ses héritiers.

ASSURANCES MIXTES, profitant aux ayant droit de l'assuré s'il meurt, ou à lui-même s'il vit à une époque déterminée.

Ces deux combinaisons jouissent d'une participation de 50 pour 100 dans les bénéfices.

ASSURANCES DE CAPITAUX DIFFÉRÉES, servant à constituer une dot pour les enfants, ou à l'exonération du service militaire.

RENTES VIAGÈRES immédiates ou différées, sur une ou plusieurs têtes.

La Compagnie a des représentants dans tous les chefs-lieux d'arrondissement, où le rentier peut toucher ses arrérages sur la production de son contrat, sans certificat de vie. Elle fournit des renseignements et envoie gratuitement des prospectus à toutes les personnes qui en font la demande.

EN VENTE
Au bureau de la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 3, rue Laffitte

TABLES ALPHABÉTIQUES ET ANALYTIQUES
DES VINGT-CINQ PREMIERS VOLUMES

1^{re} PÉRIODE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1859-1868)

PAR M. PAUL CHÉRON

de la Bibliothèque nationale

DEUX FORTS VOLUMES

Ces tables, indispensables à tous ceux qui s'occupent d'art, et tirées à petit nombre dans le format de la **Gazette des Beaux-Arts**, forment deux beaux volumes de 600 pages, avec lettres majuscules ornées et culs-de-lampe.

PRIX DE CHAQUE VOLUME : 15 FRANCS

La première table donne, par ordre alphabétique, les noms, les matières et les gravures du tome 1^{er} au tome XV (1859-1863) ; la seconde, les noms, les matières et les gravures du tome XVI au tome XXV (1864-1868) inclusivement.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE GRAVURE

Rue Laffitte, 3, Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Les épreuves avant la lettre sont exclusivement réservées aux membres fondateurs de la Société française de gravure

On peut se procurer des épreuves de ces gravures au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* aux prix suivants :

PUBLICATIONS DE L'ANNÉE 1868

PEINTRES	GRAVEURS	
CHAMPAIGNE (PHILIPPE DE).	ROSELLO.	Le Christ mort couché sur son linceuil. (Musée du Louvre.) 25 fr.
TITIEN.	DANGUIN,	Portrait d'une jeune femme à sa toilette (Musée du Louvre). 35
INGRES.	LÉOP. FLAMENG. .	La Stratonice. (Col. de M. le duc d'Aumale. 30

PUBLICATIONS DE L'ANNÉE 1869

LUINI (BERNARDINO).	LEVASSEUR	L'Adoration des Mages. (Musée du Louvre.) 20
	HAUSSOULIER . . .	L'Adoration des Bergers (Musée du Louvre.) 20
ROSSO	SALMON	Sébastien del Piombo. (Galerie Camuccini. Rome.) 20

PUBLICATIONS DE L'ANNÉE 1870-1871

LESUEUR (EUSTACHE).	BERTINOT	Jésus portant sa croix: 30
LE CORRÈGE.	EMILE ROUSSEAU	La Poésie, la Renommée et la Vérité. 20
RAPHAEL.	DANGUIN	Le Songe du chevalier. 25

LA NATIONALE

COMPAGNIE D'ASSURANCES SUR LA VIE

Établie à Paris, rue de Grammont et rue du Quatre-Septembre, 18

Garantie : 105 millions de francs

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

M. Bourceret (F.), ancien banquier, propriétaire, président.

MM.

De La Panouse (le comte A.), propriétaire.

Lefebvre (F.), ancien banquier, ancien régent de la Banque de France.

Mallet (H.), de la maison Mallet frères et C^e, banquier.

Hottinguer (le baron R.), banquier, régent de la Banque de France.

De Waru (A.), ancien régent de la Banque de France.

André (Alfred), banquier, régent de la Banque de France, membre de l'Assemblée nationale.

De Rothschild (le baron Gust.), banquier.

MM.

Lutscher (André), de la maison Hentsch-Lutscher et C^e, banquier.

Clausse (Gustave), propriétaire

De Machy, de la maison A. Seillière, banquier.

Vuitry, ancien ministre présidant le Conseil d'Etat.

Le Lasseur, de la maison Périer frères, banquier.

Archdéacon (E.-A.), ancien agent de change

Pillet-Will (le comte F.), banquier, régent de la Banque de France.

CENSEURS :

MM. Davillier (H.), régent de la Banque de France, ancien président de la Chambre de Commerce de Paris.

Denormandie, président de la Chambre des Avoués, membre de l'Assemblée nationale.

Moreau (F.), négociant, censeur de la Banque de France.

DIRECTEUR :

M. Onfroy (J.), ancien négociant, ancien membre du Conseil municipal de la ville de Paris.

OPÉRATIONS EN COURS AU 31 DÉCEMBRE 1874

Assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices.	237,796,831 fr.
Assurances diverses.	14,789,219
Rentes viagères assurées.	5,932,564

RÉPARTITION DES GARANTIES

Réserves pour assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices	29,159,720
Réserves pour assurances diverses.	3,821,135
Réserves pour rentes viagères	48,807,910
Réserves de prévoyance et en augmentation du capital social	8,818,291 fr. }
Capital social	15,000,000 }
Ensemble	105,607,056 fr.

Cette somme de 23 millions est complètement indépendante des réserves spéciales à chaque nature d'assurance.

VALEURS APPARTENANT A LA COMPAGNIE

Obligations souscrites par les actionnaires et garanties par l'inscription au nom de la Compagnie, de 150,100 fr. de rentes sur l'Etat . . . 15,000,000 fr.

Rentes : 1,965,136 fr. en 5, 4 1/2 et 3 0/9 sur l'Etat

1,203,815 obligations des chemins de fer français.

134,327 actions des canaux garanties par l'Etat.

118,460 obligations foncières, hypothécaires et trentenaires.

3,421,150 fr. ayant coûté. 66,596,778

Nues propriétés, bons du Trésor, effets et espèces 2,547,928

Immeubles. 21,462,350 fr.

105,607,056 fr.

Bénéfices répartis aux assurés 8,508,052

Capitaux aux décès des assurés. 19,276,713



ART INDUSTRIEL

L. ROUVENAT ✱

JOAILLERIE. — BIJOUTERIE

OBJETS D'ART

62, rue d'Hauteville, 62

MEDAILLE D'OR, EXPOSITION DE 1867

SERVANT

BRONZES ET PENDULES D'ART

ÉMAUX CLOISONNÉS

137, rue Vieille-du-Temple, 137

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CH. CHRISTOFLE ET C^e

Grandemédaille d'hon. à l'Exp. un. de 1855

56, rue de Bondy, 56, Paris

Maison de vente à Paris, dans les principales
villes de France et de l'étranger.

PORCELAINES ET CRISTAUX

MAISON DE L'ESCALIER DE CRISTAL

1, rue Auber, et 6, rue Scribe

OBJETS D'ARTS. — FANTAISIES

EXPOSITION

DE

Tableaux des Maîtres modernes

FRÉDÉRIC REITLINGER

37, rue des Martyrs, 37

Entrée des galeries : 1, rue de Navari

A. BRIOS

Pharmacien-chimiste

PRODUITS ET APPAREILS

POUR LA PHOTOGRAPHIE

SEUL DÉPOT EN FRANCE

des objectifs allemands de Voiglaender

4, rue de la Douane, 4

BRODERIES D'ART

BIAIS AJNÉ FILS ET RONDELET

74, rue Bonaparte, 74

PARIS

BRODERIES AU PETIT POINT, BRODERIES
PAR APPLICATIONS, FIGURES BRODÉES,
RESTAURATIONS

L.-T PIVER

Seul inventeur et préparateur exclusif

DU SAVON AU SUC DE LAITUE

DU LAIT D'IRIS POUR LE TEINT

10, boulevard de Strasbourg, 10

PARIS

MEDAILLE UNIQUE POUR CE GENRE
EXPOSITION UNIVERSELLE

ALFRED CORPLET

RÉPARATEUR D'OBJETS D'ARTS DES MUSÉES
ET COLLECTIONS

RÉPARATIONS D'ÉMAUX DE LIMOGES

32, rue Charlot, 32

JULES DOPTER ET C^e

VERRES GRAVÉS

PAR L'ACIDE (NOUVEAU PROCÉDÉ)

21, Avenue du Maine, 21

ORFÈVREURIE VEYRAT

MANUFACTURE, 31, RUE DE CHATEAUDUN

PARIS

Orfèvrerie en argent massif

Argenture de Ruolz.

CH. SEDELMAYER

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54 bis, faubourg Montmartre

SERVICES HYDRAULIQUES

Pompes à Pistons plongeurs

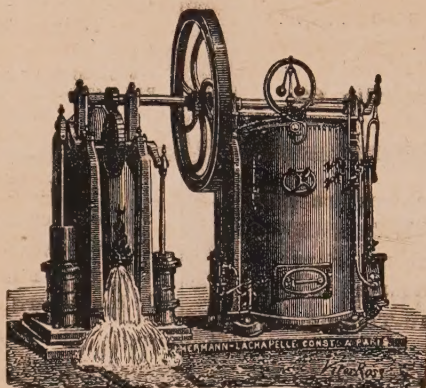
ACTIONNÉES PAR

MACHINES A VAPEUR VERTICALES

APPROVISIONNEMENT

ET SERVICE
DES COMMUNES,
VILLES,
PARCS ET JARDINS,
ÉTABLISSEMENTS
PUBLICS,
JEUX HYDRAULIQUES
FONTAINES.

*Envoi franco du Pros-
pectus détaillé*



APPROVISIONNEMENT

ET SERVICE
DES CHATEAUX,
MAISONS
DE CAMPAGNE,
FERMES,
ÉTABLISSEMENTS
INDUSTRIELS,
IRRIGATIONS,
ÉPUISEMENTS

*Envoi franco du Pros-
pectus détaillé.*

J. HERMANN-LACHAPELLE

Constructeurs-Mécaniciens, 144, faubourg Poissonnière, à Paris.

En vente au bureau de la Gazette des Beaux-Arts

3, RUE LAFFITTE, 3

ALBUM

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cinquante gravures tirées à part, imprimées avec le plus grand luxe sur papier de Chine et reliées avec dos en chagrin, tranches dorées, etc.

Cet **ALBUM**, composé des plus remarquables gravures qui aient été faites pour la *Gazette des Beaux-Arts*, forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

Prix : 120 francs

Pour les Abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS : **80 francs.**

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts*, l'**ALBUM** sera envoyé dans une caisse, sans augmentation de prix.

Paris. — Imprimerie F. DEBONS et Cie, 16, rue du Croissant

EN VENTE

AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

3, RUE LAFFITTE, 3

PRIX DES ÉPREUVES

PEINTRES.

EAUX-FORTES DE PEINTRE.

		avant la lettre.	avec la lettre.
GÉROME.	Le Fumeur. (presque épuisé)	6 fr.	»
MEISSONIER.	Le Sergent rapporteur. (presque épuisé)	»	6
MILLET.	Femme avec son enfant. (presque épuisé)	5	2
PAUL POTTER.	Le Vacher.	2	»
ROYBET.	Fou sous Henri III.	4	2
—	Joueurs de trictrac.	4	2

BURINS ET EAUX-FORTES D'APRÈS DES PEINTRES.

AMAURY-DUVAL.	Jeune Fille, par Flameng.	6	3
BRONZINO.	Gentilhomme, par Deveaux (Gal. Pourtalès).	6	3
ANTONELLO DE MESSINE.	Condottiere, par Gaillard (Gal. Pourtalès).	Épuisé.	3
EYCK (VAN).	L'Homme à l'oeillet, par Gaillard (Gal. Suermondt).	»	5
HALS.	Cavalier, par La Guiller mie (Gal. Pourtalès).	»	3
—	Hille Bobbe, par Flameng (Gal. Suermondt).	4	2
—	Wilhem van Heythuysen (Gal. Double).	6	3
HENNER.	Femme endormie, par Morse.	10	5
INGRES.	La Source, par Flameng. (presque épuisé)	40	6
	Épreuves au camée 30 fr.		
	— d'artiste. 20		
—	Angélique, par Flameng.	30	6
	Épreuves au camée 20 fr.		
	— d'artiste. 15		
—	M ^{me} Devauçay, par Flameng (Gal. Reiset).	10	6
—	Odalisque, par Haussoullier (Col. É. Galichon).	15	6
—	OEdipe, par Gaillard (Gal. Duchâtel).	20	6
MEER (VAN DER).	Soldat et Fillette, par Jacquemart (Gal. Double).	6	4
MEISSONIER.	L'Audience, par Carey. (presque épuisé)	8	4
—	Halte (Gal. du marquis d'Hertford).	»	3
MICHEL-ANGE.	Vierge de Manchester, par François.	4	2
PRUD'HON.	Le Sommeil, par Flameng.	4	2
	Le Réveil, par Flameng.	4	2
	(Ces deux gravures font pendant).		
RAPHAEL.	Apollon et Marsyas, par Normand.	»	2
—	Belle Jardinière, par Rosotte.	5	2
REMBRANDT.	Christ bénissant les enfants, par Flameng.	10	3
—	Le Doreur, par Flameng (Gal. de Morny).	»	2
—	Saskia, femme de Rembrandt, par Flameng.	6	3
REYNOLDS.	Jeune Fille au manchon, par Flameng (Gal. du marquis d'Hertford).	»	2
VINCI (LÉONARD DE).	Saint Sébastien, par Flameng. (presque épuisé)	8	4

GALERIE DEMIDOFF.

GREUZE.	Le Matin, par Morse.	8	4
—	La Petite Fille au chien, par Morse.	8	4
	(Ces deux gravures font pendant).		
	Épreuves d'artiste. 12 fr.		
TIEN.	Cène d'Emmaüs, par Rosello.	4	2
ONINGTON.	Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne, par Flameng.	4	2
FRANET.	Mort du Poussin, par Bracquemond.	4	2
MALLAIT.	Le Serment de Vargas, par Rajon.	4	2

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages.

Paris. Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.

Départements. — 44 fr.; — 22 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

Les Souscripteurs qui au montant de leur abonnement pour l'année 1873 joindront la somme de cent vingt francs recevront les volumes parus depuis le 1^{er} janvier 1869, époque à laquelle a commencé la seconde série de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Les Abonnés à une année entière reçoivent :

LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

Journal hebdomadaire pendant la saison des ventes et bi-mensuel pendant l'été, publié dans le même format que la *Gazette des Beaux-Arts*, de manière à former à la fin de l'année un volume plein de renseignements curieux sur le mouvement des arts.

Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, recueille les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments qui sont en projet, les livres qui paraissent, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente...

ORNEMENTATION USUELLE

Les Abonnés qui verseront la somme de 25 fr. pourront faire retirer à la GAZETTE L'ORNEMENTATION USUELLE DE TOUTES LES ÉPOQUES DANS LES ARTS INDUSTRIELS ET EN ARCHITECTURE, par R. Pfnor. Ce volume, petit in-folio, soigneusement relié avec dos en maroquin et composé de deux parties contenant 57 gravures en relief, 24 chromolithographies, 39 planches en taille-douce et 65 gravures intercalées dans le texte, se vend 72 fr. en librairie.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

3, RUE LAFFITTE, 3

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [519]